L'EDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

MAI
1982 / N° 288

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 85	F. 100
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 105	F. 120
3. Fascicule BAC	F. 20	
Abonnement de soutien		F. 120

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... F. 10

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... F. 12

Fascicule BAC .... F. 20

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

C'est à M. MUSSON, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements. Tél. : 069 69-91 ou 540 93-12.

DIRECTION :
E.G.P., 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS   Tél. : 548 04-72 et 548 19-74   C.C.P. : PARIS 369-70 R.

L'EDUCATION MUSICALE

38ème Année Nº 288

MAI 1982

Sommaire

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

MONUMENT FUNERAIRE DE G.F. HAENDEL DANS WESTMINSTER ABBEY

Le Samedi 14 Avril 1759 disparaissait Georg-Frederic Haendel. Son vœu était ainsi exaucé de mourir durant la Semaine Sainte «dans l'espoir, avait-il dit, de rejoindre mon bon Dieu, mon doux Seigneur et Sauveur, le jour de sa Résurrection».

0 0 0

Inhumé dans l'Abbaye de Westminster selon le désir qu'il avait exprimé, sa sépulture est, au sol du transept sud près de celle de Charles Dickens, une simple lame portant ses prénoms, nom et dates. Mais un monument en guise de petit enfeu la surplombe : c'est un haut-relief fort bien venu en dépit de l'appréciation négative de Romain Rolland. Cette sculpture allégorique représente le compositeur en tenue de travail, sans perruque, portant de façon réaliste une robe de chambre enfilée à la diable sur son gilet. Il est accoudé sur un clavecin recouvert d'un tapis frangé. En retrait, le sculpteur a figuré tout un ensemble d'instruments avec, en surplomb une jeune muse jouant de la harpe. Dans sa dextre, Haendel tient une page de son oratorio **The Messiah** *: précisément l'une des plus inspirées et des plus ferventes,* **I know that my Redeemer liveth** *(Je sais que mon Rédempteur vit !). Le réalisateur de ce véritable «tour-de-force» selon l'appréciation des contemporains, est le sculpteur français Louis-François ROUBILLAC (Lyon 1695-Londres 1772), élève de Coustou. Le Vertue's Note-Books de 1741 assure que les œuvres de Roubillac sont «exact imitations of Nature». A fortiori la statue de Westminster réalisée avec le masque mortuaire du compositeur. Roubillac avait également sculpté Milton (œuvre perdue), le chanteur Farranelli, Isaac Newton, Cromwell et Pope. Ce n'était d'ailleurs pas la première fois que cet artiste (dont la graphie du patronyme varie fréquemment : Roubiliac, Rubiliac, Robullac) prenait HAENDEL pour modèle. En effet, en 1738, il avait reçu en son atelier de St Martin's Lane une commande de Jonathan Tyers (ami de Haendel et de son portraitiste Hogarth), une statue de marbre blanc d'un coût de 300 livres, destinée à orner une niche au Vaux-Hall Gardens. Elle se trouve aujourd'hui au Royal Victoria & Albert Museum. Pour cette statue de Vaux-Hall, J.A. Hesse avait proposé les vers suivants, en acrostiche :*

H igh as thy **genius**, on the wings of **fame**
A round the **World** spreads thy **all-tuneful name**
N ature, who **form'd** thee with peculiar care,
D id **art** employ, to draw a copy here,
E mblem of that great self ! Whilst yet you live
L ending such helps, your **better part** can give.

Mais le distique emprunté au philosophe-musicien Boèce, et gravé sur les monuments est au moins aussi significatif dans sa simplicité :

Tellus superata, Sidera donat.

Au-dessus du monument, une plaque rappelle le souvenir des grandes exécutions d'oratorios qui eurent lieu en 1784, pour célébrer le Centenaire de la naissance du compositeur (selon l'ancien calendrier britannique, qui ne fut soumis à la réforme grégorienne qu'en 1752).

Cette statue de 1738 fut reproduite en réduction vingt ans plus tard à la demande du peintre Hudson. Haute de deux pieds, elle figure actuellement dans les collections du Fitzwilliam Museum à Cambridge.

(1) Réservé aux abonnés de l'édition couplée « L'Education Musicale : Supplément Iconographique ».
Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

C'est sans doute également Roubillac qui sculpta le buste proposé par souscription d'une guinée dans le **Public Adviser** *du 19 avril 1758. D'une hauteur de 33 pouces et demi, ce buste est connu par deux exemplaires de marbre - l'un à Windsor Castle, l'autre au Foundling Hospital - et quelques copies de plâtre.*

Pour le beau monument de Westminster Abbey, un anonyme proposa à l'Universal Chronicla du 21 Avril 1759, l'épitaphe suivante :

Beneath this Place
Are reposited the Remains of
GEORGE FREDERICK HANDEL
The most excellent Musician
Any Age ever produced :
Whose compositions were a
Sentimental Language
Rather than mere Sounds ;
And surpassed the Power of Words
In expressing the various Passions
Of the Human Heart.

La seule tête du personnage est parfois reproduite, par exemple dans **La Musique des Origines à nos jours** *de Norbert Dufourcq parue chez Larousse.*

Le document que nous reproduisons est une photographie de Kerry Dundas dont le cliché appartient à Gordon Fraser Gallery Ltd (LWMA 14).

Jean MAILLARD.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

CONCERTO EN UT MAJEUR OP. 15

par
Pierrette MARI

C'est très probablement à la fin de 1795 ou au début de 1796 que Beethoven entreprit la composition de ce Concerto qui, malgré la désignation de «premier» devrait être le deuxième des cinq Concerti. En effet, le Concerto en Si bémol (N° II) a vu le jour avant mais il a été édité plus tardivement, d'où cette inversion de numérotation. D'autre part, on ne s'est pas mis d'accord sur la date de sa création mais il semble que la première audition ait été associée, ou du moins très proche, de celle de la Première Symphonie, en avril 1800.
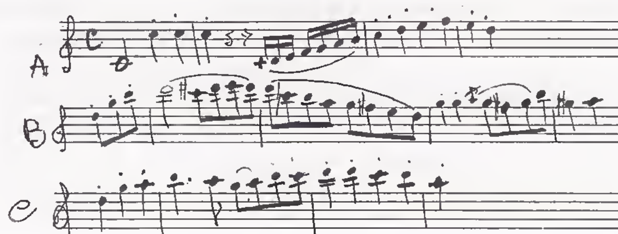
Ce Concerto s'inscrit encore dans la lignée mozartienne mais révèle déjà le style des oeuvres futures. Entre 1795 et 1800, de nombreuses tournées amènent Beethoven en Tchékoslovaquie, Allemagne, Autriche, ce qui ne compromet pas, au contraire, une extraordinaire puissance de travail à laquelle on doit une abondance d'oeuvres très accomplies et déjà marquées par le sceau d'un génie qui ne cesse de se développer et qui touche souvent à l'épanouissement le plus absolu : la Sonate Pathétique, trois Trios, le Septuor Op. 20 et six Quatuors à cordes. Beethoven avait-il pris conscience de la valeur de ses partitions ? Paradoxalement, il exprime, d'une part, un doute au sujet de ce Concerto en UT qui «n'appartient pas encore à mes meilleurs dans le genre» écrira-t-il plus tard et, d'autre part en évoquant l'énorme capacité de création de cette période». Je vis au milieu de musique, à peine ceci est-il là que je commence autre chose ; à la manière dont je compose maintenant, je fais souvent trois ou quatre choses à la fois» ; et il conforte son ambition . «Mon génie doit triompher il ne doit plus rien rester à faire». Dédié à la princesse Odescalchi, une de ses jeunes élèves, ce Concerto (pour lequel Beethoven a écrit trois cadences différentes) est classiquement élaboré en trois mouvements. Au sujet du Rondo final -à qui l'on prète la performance d'avoir été composé en une après midi- une anedocte rencontre plus ou moins de crédit auprès des musicologues : Beethoven aurait un jour transposé son oeuvre d'un demi-ton (de Do à Do dièze) à cause d'un instrument accordé à un autre diapason que celui de l'orchestre...

Une remarque dans la nomenclature de l'orchestration, il n'y a pas de trombones.

ANALYSE

Premier mouvement : Allegro con brio

Le mouvement initial est construit sur le plan de la forme Sonate à deux thèmes. Il s'ouvre sans préambule sur un tutti d'orchestre qui fait entendre les trois éléments thématiques essentiels. Le premier thème (A) est formé de deux cellules caractéristiques : a) un saut d'octave avec la deuxième note répétée basé sur un rythme - oo (dactyle grec) et une ligne mélodique conjointe ascendante amenée par une anacrouse. Ce thème A, repris à l'octave supérieur est suivi d'un PONT conçu sous forme de dialogue qui le reliera au second thème B, en Mi bémol majeur, fa mineur, sol mineur, joué par les violons auquel se soude une section de caractère conclusif renfermant un nouvel élément thématique C (confié aux hautbois et aux cors) de nouveau dans le ton principal. Toute cette introduction orchestrale conclut sur la tête du thème A qui alterne sur les I° et V° degrés (Ex. A.B.C.)
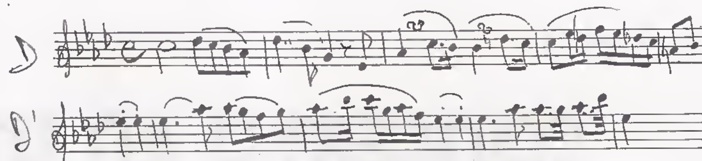


L'entrée de l'instrument soliste se fait presque timidement ; le thème initial ayant déjà été exploité, c'est une phrase presque interrogative qui se fait entendre comme pour solliciter la permission d'intervenir à son tour. Par deux fois l'orchestre semble vouloir imposer le thème A mais le piano est maintenant lancé dans un volubile trait en arpèges brisés et c'est lui qui mène le dialogue accompagné discrètement par l'orchestre jusqu'à l'arrivée du deuxième thème B, exprimé là dans la tonalité de Sol (dominante). D'abord au tutti, B est repris par le piano (avec une anacrouse très allongée). Dans cette même tonalité (Sol majeur), est entendu C disposé -comme le deuxième thème- d'abord à l'orchestre puis, sous une forme variée, au piano. Il était d'usage dans les formes concertantes de l'époque d'introduire, avant le développement, un TRAIT qui a pour objet de faire valoir la virtuosité du soliste. Tout élément thématique disparait comme pour se faire passagèrement oublié afin qu'on le retrouve avec une notion de surprise quand il réapparaitra. Un seul élément nouveau d'ordre rythmique (triolets) sera utilisé dans cet épisode. Après des marches harmoniques modulantes (dans les tons voisins), une succession de gammes ascendantes amène le DEVELOPPEMENT central. Celui-ci part au ton de la dominante sur A dont la tête sera largement empruntée. Un épisode en Mi bémol, au piano, repose sur une combinaison de dessins arpégés qui superpose des valeurs binaires et ternaires (valeurs irrationnelles). Dans la dynamique, il y a accroissement des valeurs rythmiques (on passe de noires conjointes à un dessin de croches en tierces brisées puis à des courbes ascendantes en triolets et enfin à des groupes de doubles croches arpégés) tandis que la tête de A s'incruste dans ces formules. Une nouvelle section alimentée par des gammes chromatiques en valeurs ternaires s'achemine vers une section conclusive posée sur une pédale de dominante sur laquelle la tête de A est modifiée en ne conservant que son rythme.

Dans la REEXPOSITION, les trois éléments thématiques, séparés par des conduits jouant sur des formules en imitations, des pédales ornementées, des systèmes de marches sont au ton principal. C'est à A (en Do avec emprunt à la sous dominante) que revient le rôle d'amener la CADENCE. Dans un dernier tutti d'orchestre, C puis la tête de A suivi de sa deuxième cellule par mouvement contraire, sont entendus dans un majestueux Do majeur.

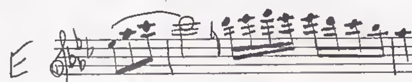
Deuxième mouvement : LARGO

Ce mouvement est construit sur le plan d'un lied tripartite. Le piano qui avait tardé à intervenir dans le premier mouvement ouvre ce Largo presque en soliste, l'orchestre ne faisant que souligner son entrée avec la cellule du thème A. Le thème D, en La bémol, tout comme celui du premier mouvement, est constitué d'un antécédent et d'un conséquent (l'antécédent allant de la tonique à la dominante-demi-cadence, le conséquent s'achevant par une cadence parfaite sur la tonique) ; la seconde période de ce thème (D') est confiée au tutti d'orchestre, en allant vers Mi bémol. D est repris sous une forme variée (la tonalité de La bémol empruntant au ton du relatif de la sous-dominante, Si bémol mineur. (Ex. D D').



La partie médiane adopte la même coupe d'un thème en deux périodes et la même disposition de ce thème exposé par le piano Ex : E. Ce thème E est très proche, par sa courbe mélodique du thème B. On passe du ton de La bémol à celui de fa mineur (relatif), Mi bémol, Si bémol pour revenir en Mi bémol. Après le développement de certains éléments tirés de E, une large modulation en La bémol mineur amène une pédale de dominante sur laquelle se dessinent des arpèges accentués.

Dans la troisième partie, on entend D enrichi d'ornementations dont l'entrée est encore soulignée par la tête de A puis D' et à nouveau D faisant l'objet d'une variation accompagnée avec des triolets qui renforceront également l'écriture de la reprise de D' et de la section de caractère conclusif qui la suit. Le thème va alors se désagréger dans la CODA posée sur une pédale de tonique interrompue pour faire deux cadences parfaites tandis que le soliste continue de descendre sa courbe mélodique en arpèges. Là encore les trois accords qui ponctuent ce déroulement rappellent l'élément tiré de A. (Ex. E).
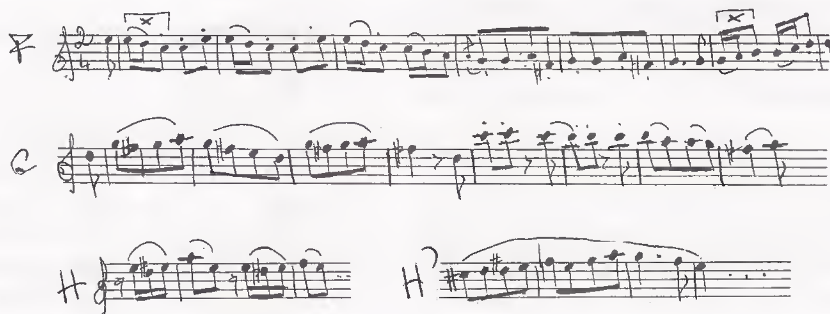


Troisième mouvement : RONDO

Ce finale représente le type de la forme RONDO-SONATE qui emprunte au rondo l'alternance de refrains et de couplets et à la sonate, la présence d'un second thème (un des couplets) repris au ton principal comme dans une réexposition. Le thème de refrain F, enjoué et disert, renferme une cellule x qui apparaitra alternativement sous ses traits droits et contraires. Le piano l'expose seul puis il est aussitôt repris par l'orchestre. Ex. F. Un PONT modulant de Do en la mineur (relatif) puis en Ré majeur conduit au thème de couplet G qui fait fonction de second thème au ton de la dominante. Ex. G. Ce thème revient partagé entre le grave et l'aigu du piano en Mi bémol, do mineur et sol mineur. Un nouveau conduit module par tons ascendants en Ré bémol, Mi bémol, fa mineur tonalité dans laquelle part la section conclusive qui ramène le Refrain F. Dans la petite note précédant l'appogiature du Fa, du motif de ce conduit il faut reconnaitre la cellule x tirée de F. Le Refrain au piano puis à l'orchestre ne subit aucune modification. Le thème du deuxième couplet H en la mineur ne comporte

qu'une cellule rythmique (3 doubles croches, 2 croches), très exploitée ; sa deuxième période, H' de nature chromatique favorise des imitations. Ex. H, H'. Ces deux périodes alternent entre le piano et le tutti, la première demeurant fidèle à la tonalité de la mineur, la seconde modulant dans les tons voisins. Le conduit qui avait relié le thème G à la redite du refrain est repris après une montée chromatique en sol mineur et, après une longue pédale de dominante (tenue respectivement dans l'aigu puis dans le grave et à l'intérieur de laquelle évolue la cellule de F par mouvement contraire) on réentend le refrain transposé à l'octave supérieur. Repris par l'orchestre, il amène (après des modulations en do mineur, La bémol majeur, fa mineur, le second thème G classiquement dans le ton principal pour être repris ensuite en La bémol. C'est à lui qu'est confié le soin d'amener la CADENCE (celle que Beethoven à écrite est très courte). Elle ne renferme qu'un trait en valeurs ternaires, sorte d'arpège brodé et une pédale de tonique dans laquelle s'incruste un mouvement chromatique. Au lieu de conclure comme le laisserait sous entendre la pédale de dominante soutenant un trille, une modulation inattendue en Si majeur éveille une surprise auditive à la rentrée du motif du conduit variante de F) auquel est rattaché la fin de F, en Fa dièse majeur. Ce fa dièse est polarisé vers le sol qui, par sa fonction de dominante, laisse une fois encore l'impression d'une demi-cadence prolongée par un point d'orgue. La cadence parfaite est retardée par l'entrée en canon du refrain. Dans la section qui amène la conclusion, la tête de F, entrecoupée puis superposée à des gammes ascendantes va faire l'objet d'un développement terminal. Dans la CODA, l'apparition de triolets crée un élément dynamique nouveau qui compense l'absence de mobilité dans l'harmonisation.

On demeure en effet durant toute cette section uniquement sur les Ier et Vè degrés. Une amorce d'une deuxième cadence (simple trait rapide et ornemental se résoud à l'orchestre par une cadence parfaite sur un accord dont le tempo ADAGIO va prolonger la durée et, comme en écho, le cor, dans une sonorité tamisée reprend une formule de cadence. Le tutti a tôt fait de ramener, dans le tempo initial et en toute force, une terminaison enjouée.



JAN-DISMAS ZELENKA

un musicien à découvrir (2)

par
Mireille DUNCKER - GOSLAR (R.F.A.)

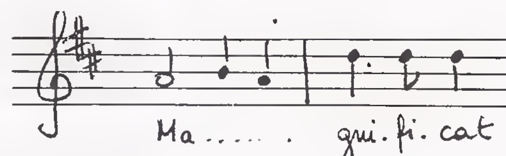
Après avoir tenté dans un premier temps de donner une idée de la vie, de la personnalité et de l'oeuvre de Zelenka (1), je souhaite maintenant aborder plus en détails quelques grands moments de la musique religieuse de ce compositeur: le Magnificat en ré Majeur de 1725 ; l'oratorio «I penitenti al sepolchro del Redentore» de 1736 ; la Missa Purificationis Beatae Virginis Mariae de 1733 ; et la Missa Dei Patris de 1740.

Les études qui se sont attachées à comparer les contemporains Bach et Zelenka mettent l'accent sur bien des similitudes. L'une d'elles est par exemple l'attitude vis-à-vis de la religion : on trouve chez Bach et chez Zelenka la même piété et le même engagement religieux. Et cependant leur foi est différente, Bach étant protestant et Zelenka catholique.

Zelenka se révèle comme un musicien profondément catholique - on se souvient de son éducation chez les Jésuites de Prague - qui passe sa vie à composer pour l'église sans rechercher aucune gloire. S'il lutte parfois pour que son titre et son salaire correspondent davantage à la tâche qu'il effectue, il reste cependant humble et peu célèbre. Sa musique est appréciée par les musiciens, mais moins par ceux qui distribuent honneurs et biens. On peut penser aussi que Zelenka se sentait en contradiction morale avec la Cour fort débauchée du Prince Auguste le Fort qui avait trouvé habile en 1697 de se convertir au catholicisme pour devenir roi de Pologne.

Zelenka a vécu pendant ses études à Prague l'essort important de la musique religieuse catholique qui se répandait sous l'influence de la Cour de Vienne dans l'ensemble du pays. Par la suite, il connut à Vienne, sous l'influence du maitre de chapelle J-J. Fux, les oeuvres religieuses des maitres anciens : messes de Palestrina, plusieurs Magnificats de Morales et surtout les «Fiori musicali» de Frescobaldi qu'il copia de sa main. C'est aussi à Vienne qu'il entendit de nombreux concerts de musique religieuse (2), non seulement dans le cadre des offices réguliers de la Cour, mais aussi lors des cérémonies extraordinaires pour célébrer la victoire du Prince Eugène dans la guerre contre les Turcs. Il faut rappeler enfin l'influence italienne qui se manifeste avec évidence chez Zelenka, influence des maitres anciens déjà cités et des contemporains comme Lotti, Marco-Antonio Ziani (3) et Antonio Caidara (4).

Le Magnificat en ré Majeur (5) est daté du 26 novembre 1725 et il a probablement été écrit, non pas pour les Vêpres d'une grande fête, mais pour les «deuxièmes Vêpres» d'une veille de fête ou d'un jour de fête moins important. Ceci se manifeste dans la forme et la composition qui sont relativement simples et par le fait que Zelenka renonce à l'utilisation des trompettes. L'oeuvre comprend soprano solo, alto solo et choeur à quatre voix avec deux hautbois, basson, violon solo, cordes et basse continue. Elle dure environ dix minutes. Au contraire de Bach qui traite chaque verset de son Magnificat séparément et avec diversité, Zelenka se limite à une forme en trois parties. La première partie est caractérisée par une ritournelle de cinq mesures du continuo dans un rythme animé. Puis vient un passage choral de huit mesures qui cite aux sopranos l'incipit du Magnificat grégorien du 8ème ton :



Dans l'Allegro qui suit (versets 47 à 50) le soprano solo domine avec accompagnement du violon solo, puis les versets 51 à 53 sont confiés de nouveau au choeur. La deuxième partie débute avec l'alto solo, tandis que les interludes instrumentaux sont confiés à un trio de bois (deux hautbois et basson). Le «Sicut locutus est» est repris par le choeur. Enfin la dernière partie est une double fugue finale sur l'Amen, dans laquelle les thèmes sont d'abord exposés successivement puis travaillés ensemble. Les instruments doublent exactement les voix, sauf dans une mesure de pause juste au milieu de la fugue.

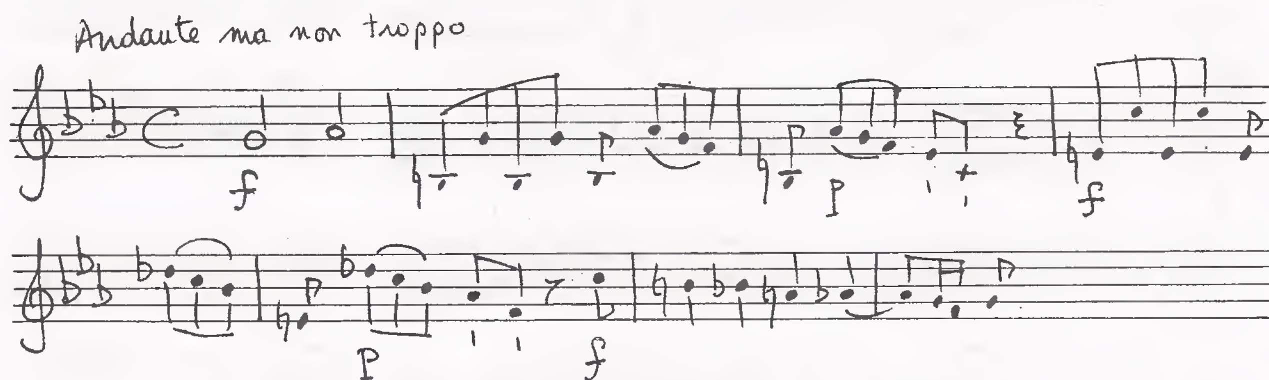
La forme est donc une forme concertante libre avec une

(2) Voir EDUCATION MUSICALE - Janvier 1981

alternance de soli et de tutti en rapport avec la signification du texte liturgique : profession de foi de Marie (soliste) et glorification de l'action divine (choeur).

L'oratorio «I penitenti al sepolchro del Redentore» (les pécheurs au tombeau du Rédempteur) de 1736 fait partie des trois grands oratorios italiens que Zelenka destinait aux cérémonies de la Semaine Sainte à la chapelle de la Cour de Dresde. Cette œuvre se réfère au modèle de l'école napolitaine avec recitativo secco et accompagnato, et airs à Da capo, mais emprunte aussi des éléments français (Ouverture à la française) et des éléments des contrapuntistes du Nord (sous l'influence de J-J. Fux). Tous ces apports se mêlent aux traits caractéristiques de l'art de Zelenka, sa prédilection pour les syncopes et les rythmes asymétriques ainsi que les emprunts au mineur à l'intérieur des tonalités majeures.

L'oeuvre est composée de douze morceaux et débute par une ouverture instrumentale. Puis suivent récitatifs et airs des trois pécheurs Magdalena, David et Pierre. Un choeur final clôt l'oratorio. L'orchestration comprend deux flûtes, deux hautbois, cordes et basse continue, un choeur à quatre voix et trois solistes s'y ajoutent : alto (Magdalena), ténor (David) et basse (Pierre). L'ouverture est étonnamment longue et suit la forme de l'ouverture à la française. Après un adagio au rythme pointé caractéristique vient une fugue très développée, puis on revient à l'adagio.



Sujet de la fugue

La tonalité (ut mineur) et le matériau volontiers chromatique donnent dès l'abord une atmosphère de profonde tristesse et de solennité accordée avec le temps liturgique.

L'air de David «Squarcis le chiome» est une accusation contre ceux qui ont crucifié le Christ. Il est caractérisé par le chromatisme et les notes élevées de la plainte. Après deux récitatifs, on entend l'air de Magdalena exaltant son amour pour le Sauveur. Pierre chante l'air «Lingua perfida, quel serpente» dans lequel il se repent de sa trahison. L'idée du serpent, auquel est comparée la langue perfide, se manifeste visuellement dans la musique (ligne mélodique ondulante). Magdalena intervient de nouveau dans un air de style presque galant, puis David dans un récitatif et air où il s'accompagne à la harpe, donne à Zelenka l'occasion d'un accompagnement en pizzicati d'une grande originalité. Les trois pécheurs s'unissent dans un recitativo secco avant le choeur final avec ténor solo.

Ce choeur est une réussite totale de Zelenka. L'instrumentation est extrêmement originale : un hautbois solo (cantabile) et des notes répétées des flûtes (le typique ondeggiando) se mêlent aux cordes avec sourdines. La coloration est accentuée par l'alternance du ténor solo et du choeur. La fin se dissout dans un adagio pianissimo avec une ligne mélodique descendante. Un effet impressionnant !

La Missa Purificationis Beatae Mariae Virginis est intéressante à plus d'un titre, d'abord parce que c'est la première messe de Zelenka éditée à partir d'une partition autographe de la Landesbibliothek de Dresde, parce qu'elle est très représentative de l'art musical de Zelenka et parce qu'elle date de la même époque (1733) que le Kyrie et le Gloria de la messe en si mineur de Bach. Les deux oeuvres appartiennent au type de la missa solemnis qui était jouée à l'occasion des grandes fêtes religieuses. Une inscription latine sur la page de titre de la Missa Purificationis donne les circonstances de composition : «Pour la fête de la Purification, à l'occasion de l'enfantement heureux du Prince Charles par la Princesse». Cette princesse était Marie Josepha, fille de l'empereur Joseph 1er, femme du prince électeur de Saxe Frederic Auguste II. L'instrumentation est caractéristique. Zelenka utilise comme Bach et contrairement à l'usage viennois les hautbois et les flûtes, ainsi que trompettes et timbales. Les solistes sont soprano 1 et 2, alto, ténor et basse. L'oeuvre est fragmentée en plusieurs morceaux qui diffèrent les uns des autres aussi bien par la tonalité que par le rythme, par l'instrumentation et par la structure musicale. Mais il ne s'agit pas de messe-cantate, car l'alternance des récitatifs et airs n'est pas présente. Le manuscrit de cette oeuvre écrite en peu de temps montre une écriture rapide et parfois esquissée, de nombreuses parties sont indiquées «colla parte» (6).

Le Kyrie est en forme de tutti concertant, tandis que le Christe présente un duo entre deux sopranos avec flûtes et violons parallèles. Le Gloria, avec ses sept parties, est le morceau le plus développé. Un brillant tutti est suivi, à

Choeur final, mesures 1 à 10.

partir de «Gratias», d'un passage avec soprano puis alto solo accompagné par les cordes, les flûtes et les hautbois. A l'opposé on trouve le «Qui tollis» fugue avec instruments qui doublent les voix, puis le «Qui sedes» dont la mesure dansante à 3/8 est chantée et jouée par l'ensemble du choeur et de l'orchestre. Au Largo de cinq mesures du «Quoniam tu solus sanctus» succède le duo ténor et basse «Quoniam tu solus altissimus» soutenu par les cordes. Pour couronner le tout une large fugue sur le «Cum sancto Spiritu».

Le Credo, dont le texte est le plus riche, est ici étrangement court, composé d'un seul tenant sur une ligne de basse à l'harmonie étoffée. Quelques passages («Et incarnatus», «Crucifixus», «mortuorum») sont soulignés par une réduction de l'effectif de l'orchestre ou un changement de tempo.

Le Sanctus retentit trois fois en un tutti solennel, suivi du «Pleni sunt coeli» dans une atmosphère de jubilation. Le Benedictus, extrêmement court, est chanté par un trio de solistes (soprano, alto et basse) avec accompagnement de basse continue. L'hosanna final est la reprise de la fugue «Cum sancto Spiritu», ce qui est inhabituel dans la pratique de l'époque. Un air d'alto avec hautbois obligé et accompagnement des cordes relie les deux premières invocations de l'Agnus Dei, tandis que la troisième est chantée par le choeur en un bloc homophone et précède la double fugue «Dona nobis pacem». Un emprunt thématique au Kyrie donne une unité formelle à l'ensemble de l'oeuvre. Les richesses de cette messe sont innombrables, relevons surtout la vitalité rythmique des parties instrumentales, l'effet surprenant de certains unissons du choeur, l'ampleur des fugues chorales, la forte expression chromatique et la virtuosité de certains traits instrumentaux.

La Missa Dei Patris en ut Majeur est la première d'un cycle de six Messes appelées par le compositeur «Missae ultimae» (dernières messes). Les première, deuxième et sixième messes sont les seules qui nous sont parvenues. La Missa Dei Patris est datée de 1740. Cette dénomination de «Missae ultimae» pose une énigme : il est en effet étrange qu'un mu-

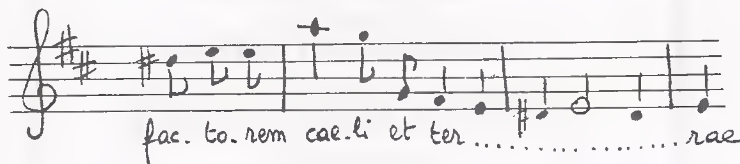
sicien prévoie ses dernières oeuvres, même si Zelenka était un personnage étrange.

Le Kyrie est introduit par un mouvement orchestral, les deux invocations «Kyrie» sont de grandes fugues chorales tandis que le «Christe» est chanté par les solistes (soprano, alto, basse). Dans le Gloria alternent tout d'abord orchestre et choeur («Gloria in excelsis», «Laudamus te», «Gratias agimus»). Puis vient le «Domine Deus» chanté par le choeur auquel répondent les solistes, ils sont accompagnés de rythmes pointés «staccato e fortissimo», qui sont l'image du Dieu redoutable. Le «Domine Fili» est de même caractère que le «Christe», on remarque une grande diversité de rythmes «duolets,triolets, rythmes lombards). Le morceau suivant «Qui sedes» est un choeur accompagné de trémolos agités, évoquant le «Rex judicans» du jugement dernier, puis en opposition le «miserere nobis» se fait implorant. Le choeur qui suit est typique de Zelenka . une double fugue sur le «Cum Sancto Spiritu» avec un premier thème en notes répétées et un deuxième thème chromatique. La fin présente une alternance de tonique-dominante comme on n'en trouve que beaucoup plus tard à la période classique.

Le Credo débute par un épisode orchestral avec sauts d'octaves à la basse, syncopes et rythmes lombards. Le choeur intervient et proclame avec solennité les dogmes, pour le «Deum de Deo» s'y ajoutent les solistes soprano et alto. Après un passage orchestral, le soprano, alto et la basse dialoguent avec le choeur dans l'«Incarnatus est», en mesure ternaire. Les voix de femmes dominent en tierces et sixtes parallèles comme un épisode pastoral, accompagnées par les violons avec sourdines. Le «Crucifixus» est une double fugue chorale dont le premier thème est un «chiasme» musical et le deuxième un «passus duriusculus» sur les degrés d'une quarte chromatique descendante. L'orchestre proclame ensuite la résurrection avec des notes répétées, des motifs en trilles et des accords brisés en fanfare. Le choeur chante «Et resurrexit», avec une interruption sur le mot «mortuos» en un grand épisode Adagio. Les quatre solistes vocaux se partagent le «Et in Spiritum Sanctum», tandis que le choeur se réserve les deux derniers morceaux «Et unam Sanctam catholicam» et surtout «Et vitam venturi saeculi» en double fugue.

Le Sanctus a de nombreux points communs avec le Kyrie : le choeur chante «Sanctus» sur une adaptation de la partie Adagio du Kyrie, puis «Pleni sunt coeli». Le Benedictus est chanté par la basse dans une atmosphère retenue et sérieuse. Le choeur «Hosanna» est une fugue sur le thème du Kyrie, qui débouche ensuite sur la deuxième fugue du Kyrie. L'alto chante l'Agnus Dei dans la tonalité du Christe eleison et le choeur poursuit par un mouvement choral grandiose et une double fugue sur «Dona nobis».

Cette messe apparait comme une oeuvre maitresse de Zelenka, elle porte en maints endroits sa typique signature musicale. Comme J.S. Bach et comme le voulait une certaine tradition musicale, Zelenka aime à souligner de façon «imagée en musique» certains mots ou certaines notions théologiques. Il utilise par exemple le rythme pointe «maestoso» pour les appels et invocations à Dieu, ou bien le chromatisme sur les mots «miserere nobis» et quand il est question de la mort. Le ciel est chanté sur des notes aigues et la terre sur des notes graves.



La descente ou Katabasis est bien connue pour exprimer l'humilité (chez Zelenka sur les mots «suscipe deprecationem») ou représenter le fils de Dieu descendant du ciel («descendit de coelo»).

Du point de vue harmonique, on est frappé par les fréquentes alternances de majeur et de mineur, la tonalité mineure intervenant pour «troubler» le déroulement d'une pensée majeure. D'ailleurs on constate que dans cette messe en ut Majeur, 16 parties sont en mineur et 18 en Majeur. On note aussi de nombreuses apparitions d'accords augmentés (typiques chez Mozart).

L'art du contrepoint est remarquable chez Zelenka, avec toutes ses subtilités, mais toujours avec une qualité sonore étonnante. Il n'hésite pas à employer l'unisson, qui sonne à l'intérieur d'une fugue compliquée avec une intensité accrue. L'écriture chorale est parfaite, pleine, puissante.

L'intérêt rythmique des parties orchestrales est très important, on y retrouve les formules syncopées chères au compositeur, la tension entre les rythmes binaires et les rythmes ternaires et les rythmes inégaux.

Enfin le point de vue formel présente également un intérêt certain : on y voit la préoccupation du compositeur d'unifier autant que possible une Messe formée de morceaux séparés. En reprenant dans différents développements le même matériau musical, les mêmes thèmes par exemple, Zelenka cherche à élargir la forme de la messe-cantate vers une composition qui serait une grande fresque d'un seul tenant. L'impression qu'en retire l'auditeur est très prenante et convaincante.

Cette oeuvre qui fut donnée en première audition le 24 juin 1979 à Marburg sera prochainement enregistrée par le Marburger Chor, sous la direction remarquable de Wolfram Wehnert, et il faut se réjouir de cette parution.

A travers ces quelques oeuvres religieuses de Zelenka - rappelons que ce n'est qu'une petite part de sa production - se révèle un compositeur qui mérite d'être découvert par l'édition et le disque. Bach en son temps ne s'y était pas trompé qui, nous dit son biographe Johann-Nikolaus Forkel» faisait grand cas du maitre de chapelle Fux, de Haendel, de Caldara, de Reinhard Kayser, de Hasse, Telemann, Zelenka, Benda, etc. et enfin de tout ce qui était excellent autrefois à Dresde et Berlin». Bach possédait des copies de deux Messes de Zelenka, peut-être même les avait-il sous les yeux en composant sa Messe en si mineur. Bach

et son fils Wilhelm-Friedemann participaient aux festivités musicales de Dresde et on peut penser que Zelenka les a donc cotoyés. Il serait intéressant de poursuivre plus avant une étude comparée sur Bach et Zelenka si proches dans le temps et dans les préoccupations musicales, si différents cependant dans leur personnalité et leur gloire.

(1) Cf. L'éducation Musicale Numéro 274, janvier 1981.

(2) Par exemple des oeuvres de Johann-Georg Reinhardt (1676-1742) organiste de la chapelle impériale, puis maitre de chapelle à St. Stephan. On le considère comme l'un des compositeurs les plus féconds de l'époque avec J-J. Fux et Caldara.

(3) M-A. Ziani (1653-1715), après avoir été maitre de chapelle à Mantoue, fut de 1712 à 1715, maitre de chapelle à la Cour de Vienne. C'est J-J. Fux qui lui succéda en 1715.

(4) A. Çaldara (1670-1736) après un début de carrière en Italie, fut nommé en 1716 vice-maitre de chapelle à la Cour de Vienne, le titulaire étant J-J. Fux. Son oeuvre religieuse, d'une grande diversité d'écriture, comprend des messes, des oratorios, des motets et des cantates.

(5) Disque Carus Verlag Stuttgart FSM 63108 : J-D. Zelenka, Psalmen und Magnificat, par le marburger Bachchor et le Hessisches Bach-Collegium, Direction Wolfram Wehnert.

(6) Indication pour les instruments de suivre les voix.

DES EFFETS DE TRANSFERT DE LA MUSIQUE CHEZ DES HANDICAPES PHYSIQUES, DES ARRIERES ET DES HANDICAPES DE LA PAROLE

par
Le Professeur Dr. MOOG
Université de Cologne

Dans l'éducation musicale des handicapés nous distinguons deux grands domaines : l'un veut mener à la musique par l'apprentissage de chansons, par l'introduction à l'audition de la musique, par le mouvement d'après la musique et finalement par l'enseignement théorique de la musique. Le deuxième grand domaine dans l'éducation musicale est l'éducation par la musique. Dans ce cas la musique (chants, musique instrumentale, danse) n'est pas le but de l'éducation, elle en est le moyen. Si par exemple des enfants d'un comportement anormal ont été motivés à faire de la musique en groupe pour apprendre par là l'intégration sociale, la musique est utilisée comme moyen pour atteindre un but non-musical ; en ce cas : l'amélioration du comportement social.

Chaque fois que l'instituteur se sert de la musique comme moyen pour atteindre n'importe quel but en dehors du domaine de la musique il compte sur des effets nommés **de transfert**. On parle des effets de transfert quand l'augmentation des connaissances dans un domaine déterminé provoque aussi une **amélioration des résultats** dans un ou plusieurs autres domaines (cf. Ellis 1953 ; Fergusson 1954 ; Bergius 1964 ; Klauer 1969).

Grâce à la musique on peut obtenir des effets de transfert dans au moins 14 domaines :

1. celui du comportement vis à vis de ce qu'on apprend
2. de l'intelligence auditive
3. de la pensée
4. de l'attention
5. de la mémoire
6. du comportement émotif
7. du comportement vis à vis des impressions qu'on reçoit et de ce qu'on exprime
8. de la langue y compris la lecture et l'orthographe
9. de la coordination dans les domaines auditifs et moteur
10. de la tolérance de la frustration
11. du comportement social
12. du comportement impulsif
13. de la créativité
14. des fonctions physiques (par exemple la respiration, la motricité).

L'attente des effets de transfert par la musique en ce qui concerne les domaines 1-5, 8 et 11, est fondée sur des interdépendances prouvées. Dans tous les autres domaines de transfert on ne dispose que d'observations plus ou moins étendues qui soutiennent ces hypothèses.

La stimulation de l'étude par la musique en général a été mise en évidence par une série de recherches américaines (cf. Wolff 1978). Dans trois recherches indépendantes l'une de l'autre, portant sur des débiles légers (cf. Seides 1967 ; Olanoff et Kirschner 1969 ; Nicholson 1971) et qui ont été faites de 1967 à 1971 aux Etats Unis, des effets stimulateurs par rapport au succès dans l'étude scolaire grâce à des activités musicales ont été prouvés empiriquement. Une autre expérience sur l'effet de la musique - d'une durée de cinq ans et effectuée à Michigan/Etats Unis - avec des enfants non-handicapés montrait également de meilleurs résultats dans un test d'intelligence, dans un test de perception, dans des tests d'habileté motrice et portant sur des techniques scolaires (cf. Goodell, sans indication de date). Les recherches pré-citées sont confirmées par les résultats de recherches scientifiques auxquels on est parvenu dans l'entourage de Kodàly en Hongrie (cf. Haynes 1972 ; Kokas 1974).

Déjà en 1949 Lundin (cf. 1949) constata aux Etats Unis que **les résultats** dans des tests de musicalité avec des élèves pratiquant de la **musique vocale ou instrumentale** étaient **bien supérieurs** à ceux obtenus par les enfants sans pratique musicale. Comme le test utilisé portait principalement sur les conditions auditives et non sur la musicalité elle-même (quelle que soit la définition de ce terme), on a pu prouvé avec cette recherche, que la pratique de la musique **favorise**

l'audition discriminatoire.

Au séminaire «Musische Erziehung» de la Faculté «Heilpädagogik» de l'Université de Cologne on a travaillé sur la question de savoir dans quelle mesure les arriérés et les handicapés physiques saisissent les configurations rythmiques et auditives d'une autre façon que les non-handicapés du même âge (cf. Klasen, Meyer, Vieweger 1977). Les résultats ont été plus précis qu'on ne l'avait attendu : Les perceptions auditives des arriérés ainsi que celles des handicapés physiques normalement doués ou spécialement doués se situèrent bien en-dessous du niveau de celles des non-handicapés. Cela signifie d'abord que les handicapés mentaux entendent beaucoup moins bien les formes (Gestalten) rythmiques que ceux dotés d'une intelligence normale. Cela signifie en plus que des enfants et des adolescents normalement doués et surdoués dans le domaine de l'intelligence et qui ne sont pas capables d'exécuter motoriquement des rythmes à cause de leur handicap physique, entendent les rythmes d'une manière aussi restreinte que s'ils étaient arriérés. Et les deux groupes d'handicapés - comme nous pouvons le supposer - entendent des formes (Gestalten) rythmiques d'autant plus mal non seulement dans le domaine musical mais aussi dans le domaine du langage et dans celui des informations fournies par les bruits. Une étude, venant d'être achevée, qui porte sur le même problème et qui est pourvue d'un matériel de test plus élaboré portant sur un échantillon plus vaste d'handicapés physiques et de non-handicaps, précise des résultats (étude également faite à la faculté de «Heilpädagogik» à Cologne. La parution en est prévue pour 1982).

Le problème en ce qui concerne la poursuite de ces études sur le transfert du processus d'étude grâce à la réalisation de formes (Gestalten) rythmiques transposées en mouvement se posait pour ainsi dire automatiquement : Si la défection de la motricité réduit fortement la perception auditive des rythmes, alors l'exercice de motricité rythmique devrait réciproquement favoriser aussi l'audition de rythmes. Un tel programme d'exercice avec de la danse a été réalisé dans deux études faites sur des arriérés. La comparaison des résultats obtenus avant et après le test confirmait entièrement les hypothèses attendues; Après plusieurs semaines d'exercices avec la danse les résultats des participants soumis à l'exercice étaient bien meilleurs en ce qui concerne **l'audition des rythmes** que ceux du groupe de contrôle (cf. Mocken 1978 ; Hagen 1979). Ce résultat s'ajoute aux résultats obtenus dans les 14 domaines de transfert musical mentionnés ci-dessus. Toutefois il ne s'agit pas ici d'une action de transfert de la musique dans un domaine qui ne touche pas à la musique mais plutôt de la preuve de l'influence mutuelle de **l'audition rythmique** d'une part et de la **réalisation des rythmes moteurs** d'autre part.

Mc Donald (cf. 1975) attribue les meilleurs résultats obtenus dans le domaine du langage - à savoir la meilleure prononciation ainsi que l'enrichissement du vocabulaire - par des personnes musicalement entrainées à l'amélioration de l'audition discriminatoire. Ce résultat correspond à celui de Schwappacher(1975) qui publia la même année les résultats de ses recherches étendues.

A la Faculté «Heipädagogik» de l'Université de Cologne on a mené deux études traitant des effets de transfert des activités musicales sur le comportement du langage, dont l'une a porté sur des enfants d'une école d'handicapés de la parole (cf. Zimmermann 1970), et l'autre sur des arriérés handicapés de la parole (cf. Beinert 1975). Il s'est révélé que la **pratique musicale instrumentale** a entrainé une expansion inhabituelle du langage - dans les cas extrêmes de plus de 700% - chez des bredouilleurs et les bégayeurs. En même temps le nombre des fautes de langage diminuait relativement au volume des phrases prononcées (cf. Zimmermann 1970 ; Berinet 1975). Dans toutes les deux études l'exercice musical consistait simplement dans le fait, que **l'on chantait et faisait de la musique quotidiennement** avec les participants du test de manière appropriée à leur âge et à leur formation.

Karma (cf. 1978) de la Finlande fit 4 études avec respectivement 100 enfants. Les participants de ces tests étaient des élèves de 10 ans et ceux d'une école musicale. Karma a prouvé statistiquement que les élèves qui avaient suivi des cours de musique instrumentale pendant plus de 2 ans, obtenaient de meilleurs résultats quant à la qualité du langage. En outre on a remarqué chez les mêmes élèves une corrélation positive par rapport à la pensée spatiale (Karma 1979).

En ce qui concerne la stimulation de la lecture par la musique 4 travaux récents ont été présentés ; à savoir ceux de Hasenöhrl (1974) (Allemagne), de Cohen (1974) et de Turnipseed (1976) (Etats-Unis) et de McMahon (1978) (Australie). Les participants du test de Hasenöhrl étaient arriérés. Leur programme d'exercice consistait essentiellement à chanter et à faire de la musique avec des **instruments d'Orff**. Cohen entrainait des enfants non-handicapés avec des mouvements correspondant à la musique. Les participants du test de Turnipseed étaient des handicapés de parole. Les programmes d'exercices consistaient en l'audition de musique. Les participants de l'étude de McMahon étaient des élèves non-handicapés de 7 ans. Le programme consistait en exercices musicaux très simples avec le triple accord en majeur et en mineur. Dans les quatre études citées où il était travaillé avec des groupes différents de participants et des méthodes d'entrainement différentes, on a pu remarquer une amélioration très nette dans le domaine de la lecture que l'on peut considérer comme succès de l'entrainement musical. En outre le travail de Hasenöhrl fait ressortir une amélioration de l'orthographe.

D'autres études portant sur des problèmes de transfert musical chez des handicapés montrent des améliorations du comportement social grâce à l'exercice musical chez des handicapés de la parole (cf. Blanton 1962), chez des arriérés (cf. Josef 1964) et chez des non-handicapés (cf.

Lomen 1970). Deux autres études qui ont été menées au séminaire «Musische Erziehung» dans la Faculté «Heilpädagogik» de l'Université de Cologne partaient sur les changements de l'attention sous l'influence de musique. Sudhoff (1979) examina la concentration d'enfants avant et après un cours de flûte d'une durée de trois mois avec des handicapés physiques, des handicapés physiques à intelligence faible et des non-handicapés, à l'aide du «Differentiellen Leistungstest» (Kleber 1973). Pour les deux premiers groupes des participants elle constata des progrès significatifs. Mies (1980) mena une recherche analogue avec des arriérés de 9 ans. Son entrainement musical - qui consistait à chanter et à jouer sur des instruments d'Orff - avait également pour résultat une augmentation de la concentration. Celui qui connait l'importance du déficit en ce qui concerne la concentration reconnaissant de pouvoir disposer d'une possibilité pour atteindre une amélioration dans ce domaine à l'aide de la pratique musicale.

On se demande comment il peut se faire que la parole s'améliore par le chant, par la pratique musicale instrumentale, par l'audition de la musique ou par la danse, que les résultats dans le domaine de la lecture s'améliorent, que le comportement social devient plus accueillant ou que la réflexion progresse ? Cette situation pourrait être comparée à celle d'un jardinier qui sème dans un jardin et qui récolte dans un autre. Nous voulons expliquer rapidement les interactions dans le domaine du transfert.

On explique les effets de transfert par l'existence d'éléments fonctionnels identiques respectivement semblables dans le domaine exercé et le domaine co-exercé (cf. Klauer 1969, 29 ff). Les effets de transfert mutuels dans les trois domaines de la langue, de la musique et des bruits, résultent par exemple de la base commune qui est ici la perception auditive. Celui qui fait des exercices d'audition dans l'un de ces trois domaines peut être relativement sûr qu'un effet positif se manifestera dans les deux autres domaines auditifs.

Approfondissons à l'exemple des domaines de transfert bruit - langue - musique le problème de ces rapports d'effet et demandons nous ce que le bruit, la parole et la musique ont de commun et ce qui les distingue ? Le fait souvent les relie. Tout ce qui est perçu auditivement ce sont des configurations (Gestalten) dans le temps, qui existent seulement successivement (cf. Wellek 1963, 127 ; Metzger 1966, 720), c.-à-d. que la base sensitive de ces configurations est seulement donnée partiellement, elles naissent peu à peu et elles disparaissent en même temps. Au troisième mot d'une phrase les deux permiers mots n'existent plus, tandis que le quatrième et tous les mots suivants n'existent pas encore. En examinant un mot isolé, on constate le fait suivant. Même celui-ci se développe dans le temps et ses éléments audibles disparaissent également (cf. Kurth 1947[2], 1 ; Martin 1967, 318 ff.). Pendant que les configurations (Gestalten) auditives surviennent et disparaissent, l'auditeur doit les garder présents dans le soi-disant «présant psychique» (Stern 1897), pour autant qu'il s'agisse d'un mot actuel ou d'une courte mélodie, ou dans la proche mémoire, pour autant qu'il s'agisse d'unités plus étendues dans le temps (cf. Davies 1978, 47 ff.).

A suivre

ECOLE NATIONALE DE MUSIQUE S DE CHALON SUR SAONE
CENTRE DE FORMATION DE MUSICIENS ANIMATEURS

Pourquoi des musiciens-animateurs ?

Le mot animation est actuellement sujet à des emplois tellement extensifs qu'il n'est plus possible de le définir.

Rappelons seulement que dans nombre des cas, il désigne abusivement des activités précises qui, tout simplement pourraient être définies par des termes propres :

1) relations publiques.
2) marketing.
3) organisation de concerts - promotion artistique.
4) coordination musicale au niveau régional ou départemental.
5) présentation de concerts axée sur l'histoire de la musique ou l'analogie esthétique.

Toutes ces professions requièrent plutôt une formation administrative que musicale ; pour la cinquième spécialité, il s'agirait plutôt d'une formation littéraire.

Il est bien évident que nous ne nions pas l'utilité des tendances énumérées précédemment, mais nous croyons urgent de s'adresser directement aux musiciens eux-mêmes, pour dépasser une situation qui, étant basée sur la division du travail, engendre tôt ou tard des clivages provenant d'une trop grande spécialisation.

Si nous analysons rapidement la situation, nous pouvons constater qu'il y a :

- pour les uns, difficultés d'expression, barrage au niveau du langage venant de la nature même de leur technicité propre.
- pour les autres, une information, un vécu trop souvent insuffisants.

C'est donc un nouveau statut qu'il faudrait définir pour un musicien qui ne serait plus muré dans sa spécialité mais qui concevrait son activité en rapport avec une population concrète.

L'expérience nous prouve en effet qu'il est nécessaire que l'animateur et le musicien, dans de nombreux cas, deviennent une seule et même personne, dans l'exacte mesure où une animation qui n'est pas alimentée par la démarche créatrice ne pourra que rester extérieure au problème central.

Proposition : le musicien animateur serait un musicien qui entreprend la pédagogie de son geste.

L'animation musicale pourrait être envisagée comme une propédeutique de la création.

CURSUS DES ETUDES

1) EXAMEN D'ENTREE

Niveau souhaité : sortie d'un Conservatoire de Région

EPREUVES :

A - ECRIT

1) Exercice de synthèse sur un texte ayant trait à des problèmes d'Action Culturelle.
2) Exercice d'écriture musicale libre à partir d'éléments proposés.

B - ORAL

1) Epreuve instrumentale au choix du candidat
ou Présentation d'une composition du candidat
ou Epreuve de direction
ou Analyse musicale.
2) Conservation avec le jury.

2) PROGRAMME DES ETUDES sur trois ans

Contrepoint : mise en forme progressive du motet
A) Construction ou cantus firmus
B) thèmes et variations
C) contrepoints à deux voix et plus
D) canons à deux voix
variations de thèmes incluses dans un canon
E) motet à trois voix.

Orchestration
A) étude des cordes
B) préparation à l'étude des instruments transpositeurs (lecture au piano dans toutes les clés)
C) transposition

D) étude des instruments à vent.

Cette classe prépare à la classe de direction d'orchestre.

Un cours d'histoire des langages musicaux remplace par alternance (d'une année sur l'autre) l'une des disciplines ci-dessus.

Classe de rythme et d'improvisation : cette classe initie les étudiants à la pratique des rythmes grecs et hindoux (deci-talas). C'est sur ces bases que sont ensuite structurés les cours portant sur l'improvisation tant individuelle que collective. La pratique (structurée) de l'improvisation collective constitue en dehors de son intérêt musical propre, la meilleure préparation pédagogique à la recherche de méthodes d'éveil.

Classe d'analyse musicale

A) étude des structures fondamentales : formation de motif proposition formation de l'antécédant conséquent, etc.

B) analyse d'oeuvres classiques et contemporaines - analyse comparative.

Préparation à l'animation : étude des principaux textes sociologiques et d'action culturelle.

Matières à option :

Les étudiants suivent en outre :

A) une classe d'instrument

ou B) une formation vocale

ou C) direction chorale.

STAGES DE PSYCHOLOGIE ET DE GESTION

3) DEBOUCHES

Les candidats munis du diplôme de musicien animateur ayant valeur au niveau national pourront postuler :

- à des emplois dépendant directement de la Direction de la Musique
- à des emplois dépendant des associations éducatives et des collectivités locales.

PIANO BIEN TEMPERE ET JUSTESSE ORCHESTRALE

«Tel est le titre d'un livre de **Serge CORDIER** *(ex. professeur d'Education Musicale, maintenant Accordeur de Concert) qui doit paraitre prochainement aux* **Editions BUCHET-CHASTEL.** *Cet ouvrage propose non seulement une nouvelle méthode d'accord des pianos, c'est-à-dire un nouveau tempérament basé sur la quinte juste, mais renouvelle également complètement les conceptions traditionnelles en matière de justesse».*

A la fin du 17ème siècle, Andréas Werckmeister (1645-1706), compositeur et organiste, inventa successivement plusieurs systèmes d'accord, ou tempéraments, qui permettaient en raccourcissant convenablement certaines quintes d'aborder pour la première fois tous les tons sur un instrument à clavier. Il fut suivi en cela par de nombreux autres musiciens ou théoriciens qui, au cours de la première moitié du 18ème siècle, imaginèrent toute une série de tempéraments qui répondaient au même souci : celui de pouvoir moduler dans tous les tons majeurs et mineurs. Ces diverses tentatives qu'on désigne maintenant parfois sous le nom de «tempéraments de transition», aboutirent à la fin du 18ème siècle au tempérament égal, généralement appelé «gamme bien tempérée» ou «gamme tempérée» composée de demi-tons égaux et obtenue en raccourcissant également toutes les quintes (quintes «tempérées»). Cette dernière solution devait ouvrir aux compositeurs un champ nouveau et illimité : celui de la liberté totale de modulation.

Ces «tempéraments de transition» et la gamme bien tempérée elle-même qui devaient révolutionner entièrement l'art musical, furent cependant loin, à l'époque où ils apparurent, de faire l'unanimité, en particulier en France. On leur reprochait de présenter des tierces impures (présentant des battements) jugées «grossières» ou «barbares» et qui effectivement ne pouvaient que paraitre fausses aux oreilles des organistes et clavecinistes de l'époque habituées depuis près d'un siècle aux tierces «naturelles» (sans battements) des tempéraments anciens. Il ne fallut pas moins que le génie d'un J.S. Bach, qui en devina d'emblée les possibilités insoupçonnées, pour imposer définitivement ces nouvelles conceptions, grâce au très célèbre «Clavecin bien tempéré».

L'originalité du «tempérament égal à quintes justes» imaginé par Serge Cordier, accordeur de concert, c'est de montrer que, contrairement à ce qu'on a toujours pensé et écrit, il n'est pas du tout nécessaire de raccourcir («tempérer») les quintes pour pouvoir aborder sur un instrument à clavier tous les tons majeurs et mineurs dans le cadre d'un tempérament égal. Loin de nuire à la justesse, ce nouveau sstème qui maintient toutes les quintes rigoureusement justes l'améliore en rapprochant au point de les confondre la justesse des instruments à clavier de celle des instruments de l'orchéstre, de celle des cordes en particulier. Par ailleurs et contrairement à l'accordage pythagoricien basé lui aussi sur le maintien des quintes justes, le tempérament égal à quintes justes ne présente aucune «quinte du loup», puisque toutes les quintes y sont justes sans exception. La justesse et la musicalité de ce tempérament sont attestées par les nombreuses cautions qu'a recueillies l'«accord Cordier» auprès de pianistes et d'artistes à l'oreille particulièrement exigeante (dont Yehudi Menuhin et Badura-Skoda).

C'est que, pas plus que Pythagore - qui n'a certainement pas inventé la gamme qui porte son nom mais s'est contenté d'expliquer l'origine des 7 notes de la gamme diatonique déjà existante par un cycle de 6 quintes justes - Serge Cordier ne croit vraiment avoir inventé une nouvelle gamme : pour lui, c'est la musique et les musiciens eux-mêmes qui en sont à l'origine en raison d'une évolution inéluctable du langage musical depuis deux siècles. Lui-même en a simplement révélé l'existence à travers une observation attentive du fait musical et en cherchant à s'expliquer les anomalies - au regard des théories sur la justesse encore couramment admises - du comportement des meilleurs accordeurs et des musiciens d'orchestre. Ceux-ci ne tendent-ils pas en effet à réaliser empiriquement la gamme «Cordier». S'il en était bien ainsi Serge Cordier aurait sans doute contribué à réconcilier la théorie de l'accord avec sa pratique, mais aussi la justesse tempérée avec la justesse musicale proprement dite à base de quintes : la justesse musicale ne se distinguant plus de la justesse tempérée que par l'existence dans la première de déviations expressives («justesse expressive») à caractère facultatif.

L'ouvrage de **Serge CORDIER** constitue également dans sa troisième partie intitulée «Acoustique des hauteurs» une initiation très progressive à l'acoustique musicale. Cette initiation permettra à tous les lecteurs de bonne volonté d'aborder sans difficulté la 1ère partie de l'ouvrage «le tempérament égal à quintes justes» et la seconde «Qu'est-ce que la justesse ?» Ces trois parties sont précédées de deux préfaces d'un grand intérêt signées par Paul **BADURA-SKODA et Jean GUILLOU**».

HISTOIRE DE L'ENSEIGNEMENT MUSICAL

EN FRANCE

Colloque de l'Université Paris -Sorbonne

Le samedi 13 mars 1982, le troisième colloque musicologique de **l'Institut de Recherches sur les Civilisations de l'Occident Moderne** fut consacré à l'étude de la place de la **musique dans l'histoire de l'enseignement général français** et à l'évolution de ses méthodes d'enseignement, du Moyen-Age au XXe siècle.

Une trentaine de participants prirent part aux débats et à la table ronde qui suivirent les communications annoncées.

La séance fut ouverte par l'exposé de **Melle Edith Weber** consacré aux tendances de l'enseignement musical, de l'époque carolingienne au XXe siècle.

Après une brève typologie des institutions (écoles monastiques, épiscopales et paroissiales), furent mises en relief les différentes méthodes employées, l'importance de la mémorisation et du chant, tout comme la fonction du monocorde ou de la main musicale, pour ces pédagogies à finalité essentiellement religieuse.

M. **Philippe Lescat** donna ensuite à l'assemblée la primeur de recherches inédites sur l'éducation musicale dans la France classique.

Dans cet âge de mutations, il décrivit le rôle des maitrises, des séminaires ou de l'Ecole Royale de Chant, ainsi que les usages de l'Ecole de Saint-Cyr ou des collèges. Il étudia tout particulièrement la transformation des méthodes, l'introduction progressive du système de la gamme du si, l'apport des solfèges d'Italie, l'abaissement du prix et la réduction du volume de certains ouvrages pédagogiques, dans un contexte largement sécularisé désormais.

La présentation du XIXe siècle était confiée à **M. Paul Gerbod** ; celui-ci montra comment, après le triste bilan post-révolutionnaire, une période **d'EMMERGENCES** apparait en 1819, avec l'introduction de l'enseignement du chant dans les écoles primaires de la capitale, bientôt suivie, dans les années 30, par diverses mesures favorables à la musique sur un plan national.

Si, en 1850, la place de la musique se trouve à nouveau contestée dans les écoles, la fin du Second Empire correspond à une époque de réelle **INSERTION** de cet art dans l'enseignement général français. En revanche, après le pas décisif du 28 mars 1882, correspondant à l'imposition officielle du chant parmi les matières d'études obligatoires du primaire, les décennies suivantes ne présentent guère d'évolution importante, c'est le temps du **PIETINEMENT** : les résistances demeurent opiniâtres sur le terrain, le poids des habitudes est encore trop considérable.

Introduisant le XXe siècle, Melle **Françoise Andrieux** définit à son tour la réalité de l'enseignement populaire à travers les expériences de l'Ecole de Chant Choral (1902) ou du Conservatoire de Mimi Pinson. L'accent apparait mis alors sur le solfège, sans véritable recherche pédagogique. Après 1939, se trouve renforcée la nécessité de la «culture pour tous». Aujourd'hui, importante demeure l'action des Centres Musicaux Ruraux, de certaines associations locales - telle **La Neige** dans le Jura -, mais une évolution capitale s'est dessinée dans les années 1960-1970 à travers la mise en oeuvre des pédagogies nouvelles.

Quant au rôle de la musique dans l'enseignement secondaire et supérieur au XXe siècle, il fut présenté par Mme **Danièle Pistone** qui mit en relief les progrès réalisés depuis l'époque où la musique entrait à peine à l'Université sous forme de cours libres (1895), où naissaient l'Association des Professeurs de Musique (A.P.M., 1906), puis l'Inspection Générale de la Musique (1933). Un réel progrès fut réalisé après la seconde guerre mondiale, avec l'apparition de la formation spécialisée du Lycée La Fontaine (1946) ou de celui de Sèvres (1950) ; plus tard, le progrès fut notable aussi après 1966, date de la création de classes à horaire aménagé, des baccalauréats A6 (1967) et F 11 (1972), du C.A.P.E.S. (1972) et de l'Agrégation (1974) d'Education musicale et de Chant choral. L'option sensorielle s'y est affirmée toujours davantage ; parallèlement, l'histoire de la musique s'est répandue progressivement à partir des années 1920, alors que les termes «chant» et «solfège» laissaient peu à peu la place à l'«éducation musicale».

La table ronde finale débuta par un exposé de M. **J.P. Mialaret** consacré à l'évolution moderne des méthodes pédagogiques, depuis l'âge de Galin. Enrichie de témoignages de spécialistes de disciplines diverses, la discussion devait s'achever sur la constatation de la périodicité des progrès de l'enseignement musical, actualisés presque régulièrement, tous les vingt ou trente ans depuis 1819, par un élan bénéfique et sur la nécessité d'une réflexion puissamment menée sur cette question.

Ces textes paraitront dans la collection **Civilisations** de l'Université de Paris-Sorbonne.

Quant au prochain colloque musicologique de l'Institut de Recherches sur les Civilisations de l'Occident Moderne, fixé au samedi 12 mars 1983, il aura pour thème : **La musique à Paris en 1900.**

Pour tous renseignements complémentaires sur ces journées, s'adresser à **Mme Danièle Pistone, Université de Paris-Sorbonne, 1, rue Victor Cousin, 75005 Paris.**

EXAMENS ET CONCOURS

EDUCATION NATIONALE

B.O. Nº 14

Baccalauréat de technicien Musique - option Instrument - session 1982. Programme de l'épreuve d'exécution instrumentale (B2) - 2e partie.

Conformément aux dispositions de l'arrêté du 16 février 1977 portant règlement d'examen du baccalauréat de technicien Musique, je vous prie de bien vouloir trouver, en annexe, la liste des œuvres du XXème siècle que les candidats devront obligatoirement exécuter, selon l'instrument choisi, lors de la session 1982 de cet examen, dans le cadre de la deuxième partie de l'épreuve d'exécution instrumentale de l'option Instrument.

Pour le Ministre et par délégation :
Le Directeur des Lycées,
C. PAIR

ANNEXE

Instrument	Compositeurs	Titre de l'œuvre	Editeur
Accordéon	J. Castarède	Par quatre chemins	Transatlantiques
Alto	Enesco	Concertstück	Enoch
Basson	Tristan Murail	Transsahara Express	Rideau Rouge
Clarinette	Debussy	Rapsodie	Durand
Clavecin	Ohana	Carillon pour les heures du jour et de la nuit	Billaudot
Contrebasse	Busser	Pièce en ut	Leduc
Cor	J.J. Werner	Inventions 1 et 3 (extrait des trois inventions)	Billaudot
		et	
	L. Thevet	Etude 18 (extrait des 20 études pour cor)	Leduc
Cornet	Semler Collery	Nocturne et rondeau	Eschig
Flûte à bec alto	Linde	Sonate en ré	Schott OFB 47
Flûte à bec soprano ou ténor	Manfred Kelkel	Sonatine op. 9	Moeck
Flûte traversière	Michäel Levinas	Froissements d'aile	Heugel
Guitare	E. Djemil	Complainte et ronde	Leduc
Harpe	Jacques Petit	Bleu nuit	Rideau Rouge
Hautbois	Charles Brown	Fantaisie agreste	Eschig
Ondes Martenot	Ch. Chaynes	Points de rencontre (avec percussions)	Leduc

Orgue	Gaston Litaize	La prière (extrait du 2ème cahier des 12 pièces)	Leduc
Percussions	Ch. Manen	Prisme	Choudens
Piano	Ravel	2e et 3e mouvements de la sonatine	
Saxophone	Hindemith	Sonate	Schott
Saxhorn basse et tuba	O. Gartenlaub	Essai	Rideau rouge
Trombone basse	Semler - Collery	Barcarolle et chanson bachique	Leduc
Trombonne ténor	Dutilleux	Choral, cadence et fugato	Leduc
Trompette	Martinu	Sonatine	Leduc
Violon	Alain Louvier	E (np^2 - 1) version B	Leduc
Violoncelle	Betsy Jolas	Sion	Heugel

AFFAIRES CULTURELLES
DIRECTION DE LA MUSIQUE

VILLE DE TOULOUSE

o Le Conservatoire National de Région recrute des Professeurs Titulaires dans les disciplines suivantes : **Hautbois - Flûte - Formation Musicale - Musique Electro-Acoustique - Professeur - Animateur - Guitare.**
Les candidatures pour ces six postes à temps complet (16 h.) doivent être adressées, accompagnées d'un curriculum vitae, au plus tard le 1er Juin 1982, à Monsieur le Maire 31000 Toulouse et à Monsieur le Directeur du C.N.R., 12, rue du Conservatoire, 31000 Toulouse. Tél. : (61) 21-11-10.

o **Concours** pour le recrutement d'Adjoints d'Enseignement dans les disciplines suivantes :
Piano (2 emplois) - Accompagnement des classes de Danse.
Temps complet (20 h). Prise de fonction le 7 Septembre 1982. Candidatures avant le 19 Juin 1982 à l'adresse ci-dessus indiquée.

o **ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN PIERRE BOULEZ, Président**

AVIS DE CONCOURS

L'ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN recrute **1 VIOLONISTE.**

Ce poste est à pourvoir à compter du 23 Août 1982, sur la base de 72 heures par mois. Le mesicien retenu pourra être amené à jouer en soliste comme en ensemble.

En raison de l'effectif actuel de l'Ensemble InterContemporain et des limitations de la législation concernant l'emploi des musiciens étrangers, les auditions ne pourront être ouvertes qu'aux candidats de nationalité française.

Les auditions éliminatoires auront lieu les **25 et 26 Juin 1982,** et les finales, pour les candidats retenus, le **27 Juin 1982.**

Les programmes seront communiqués à partir du 17 Mai 1982, et la date limite de dépôt des candidatures est fixée au **24 Mai 1982.**

Pour tous renseignements et dépôt de candidature, s'adresser à :
ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN - auditions - 9, rue de l'Echelle 75001 PARIS. Tél. : 261 56-75.

CONCOURS GENERAL

Session de 1981

EPREUVE D'EDUCATION MUSICALE

(Classes de Terminales A, B, C, D, E, F8)

Durée : 5 heures

Identifiez chacun des fragments (voir pages suivantes) et, que vous les reconnaissiez ou non, commentez-les en fonction de leur style, en cinq lignes au maximum pour chacun d'eux.

Fragment 1

Tempo primo

p semplice

più p

ritard.

pp

Fragment 2

31

Vl. 1.
Vl. 2.
Viole
Vlc.
Cb.

31

Fragment 3

Andantino quasi allegretto ♩. = 52

Flauto piccolo
2 Flauti
Oboe
Corno inglese
2 Clarinetti in B
2 Fagotti
4 Corni in F
2 Trombe in B
3 Tromboni e Tuba
Timpani (in G C)
Triangolo
Tamburino
Tamburo
Piatti
Arpa
Violini I (sul D)
Violini II (sul D)
Viole
Violoncelli (div.)
Contrabassi

Andantino quasi allegretto ♩. = 52

Vl.
Vle.
Vc.
Cb.

Fragment 4

Allegretto con fuoco. (♩. = 168)

Flauto piccolo.
2 Oboi.
Clarinetto I in B (Si♭).
Clarinetto II in A (La).
I. II. in F (Fa).
4 Corni.
III. IV. in C (Ut).
4 Fagotti.
2 Trombe in F (Fa).
2 Cornetti in B (Si♭). (Cornets à pistons.)
Timpani in F (Fa) C (Ut).

senza sord.
senza sord. a 2
II. IV.
(a 4)
Baguettes de bois. Holzschlägel. Wooden drum-sticks.

Allegretto con fuoco. (♩. = 168)

Mephistopheles.

CORO.
Tenore I.
Tenore II.
Bassi.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Contrabasso.

arco
pizz.

Allegretto con fuoco. (♩. = 168)

[46]

Meph.

M.

U - ne pu-ce gen - til - le Chez un prin - ce lo-geait.

Es war einmal ein Kö - nig, der hatt' einen gro - ssen Floh;

I'll tell you of a monarch, and a flea that he cher - ished dear;

Vl.
Vla.
Vcl.
Cb.

8 Soli. *) pizz.
6 Soli. *) pizz.
6 Soli. *) pizz.
8 Soli. *)
5 Soli. *) pizz.

[46]

II. ANALYSE HARMONIQUE

Fragment n° 1

1° Quelle est la tonalité principale de ce passage ?
Relevez les modulations ou emprunts (en précisant le n° de la mesure).

2° Quel type de cadence rencontre-t-on :
a. Mesure 4 ?
b. Mesure 8 ?
c. Mesure 10 ?

3° Quelle est la nature, l'état et le chiffrage des accords suivants :
— 1ère mesure : 1er temps;
— 3e mesure : 1er temps;
— 5e mesure : 1er temps;
— 6e mesure : 1er temps;
Dans le 2e temps de cette 6e mesure, quel rôle exact jouent les notes «la» et «fa double dièse ?
— 9e mesure : 2e temps.

III. HISTOIRE DE LA MUSIQUE

(Question à traiter en quatre pages maximum)

Dans son essai «Du spirituel dans l'art», Wassily Kandinsky écrit :
« La Peinture est un art, et l'art dans son ensemble n'est pas une création sans but qui s'écroule dans le vide. C'est une puissance dont le but doit être de développer et d'affiner l'âme humaine (le mouvement du triangle). C'est le seul langage qui parle à l'âme et le seul qu'elle puisse entendre. Elle y trouve, sous l'unique forme qui soit assimilable pour elle, le *Pain Quotidien* dont elle a besoin ».

KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier,*
Bibliothèque Médiations, Editions Denoël, Paris (1969), p. 171-172.

Pouvez-vous, à l'aide de quelques exemples précis choisis parmi les œuvres des XIXe et XXe siècles, admettre personnellement une telle puissance pour la musique ? Donnez quelques raisons qui justifient selon vous le point de vue que vous exposez.

II. ANALYSE MUSICALE

Fragment n° 1 :

1° Quelle est la tonalité initiale de ce passage ? Quelles modulations ou emprunts y relevez-vous ? Quelle remarque pouvez-vous faire sur l'évolution tonale du fragment compris entre le 3e temps de la mesure 4 et le 1er temps de la mesure 7 ?

2° Quelle cadence trouve-t-on :
a. Entre la mesure 3 et la mesure 4;
b. A la mesure 8 ?

3° Quelle est la nature, l'état et le chiffrage des accords suivants :
a. Mesure 1, 3e temps;
b. Mesure 2, 3e temps ;
c. Mesure 4, 1er et 2e temps.

4e Examinez l'ensemble du 2e temps de la mesure 3 et dites quel rôle jouent, selon vous, les notes si et sol.

III. HISTOIRE DE LA MUSIQUE

(Question à traiter en quatre pages maximum)

« Que faire après Beethoven ? » s'exclame Schubert en pensant aux symphonies du Maître de Bonn.

Après avoir expliqué en quoi les symphonies de Beethoven marquent une telle date dans l'histoire de cette forme, vous montrerez, sans vous limiter à un pays donné, comment les compositeurs du XIXe ont tenté de répondre à la question de Schubert.

AGREGATION D'EDUCATION MUSICALE ET CHANT CHORAL

Session de 1981

A. DISSERTATION SUR UN PROGRAMME DE CARACTERE GENERAL
(Durée : 6 h).

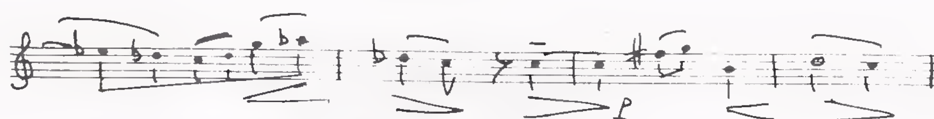
Dans quelle mesure les écrivains et les artistes du XVIIIème siècle ont-ils su faire la différence entre les concepts de **plaisir** et de **bonheur** ?

B. DISSERTATION D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE
(Durée : 6 h.)

Le **lied** schubertien : ses origines, son originalité.

ECRITURE MUSICALE
(Durée : 6 h.)

Tempo di minuetto



Harmoniser ce texte pour quatuor à cordes en respectant son style et écrire, pour cette même formation, une variation ou un court développement à partir de l'un de ses fragments.

Flûte

Cor anglais

Violoncelle

Pizz

Arco

en pressant légèrement

A tempo

cresc

molto espress.

espress.

Pizz

6

lointain

mf

p

perdendosi

pp

mf

p

p subito

Arco

mf

p

perdendosi

pp

(13 measures)

mf

cresc. molto

f

mp
sobito

mf

pp

(7 measures)

bibliographie

Michel Corboz, un nom familier aux musiciens, nom aussi fort apprécié de bon nombre d'entre eux, et âprement critiqué par d'autres qui pensent qu'il n'existe qu'une vérité «la leur».

Michel Corboz est suisse, pays de médiation entre la culture latine et la culture germanique.

Fribourgeois de naissance, il est Lausannois d'adoption et commença sa carrière comme maitre de chapelle à Notre Dame du Valentin, église catholique dans ce pays protestant.

Pénétré de chant grégorien depuis l'enfance, ce fut la base de toute sa conception musicale, ce qui le porta vers Monteverde et... Bach.

Fidèle à la tradition musicale romande, il s'imprégna de l'esprit du **choral**, pour en opérer, selon lui, la synthèse avec le plain-chant, l'une des sources méconnues de l'inspiration du cantor de Leipzig. «Bach nécessite une approche nourrie d'aecuménisme. Ce que Debussy admirait tellement chez lui, le sens de la **divine arabesque**, tel qu'il se manifeste dans les grands arias».

Michel Corboz se définit comme un amoureux **fou du chant**, de la voix. De cet amour viennent sa façon de sentir, de penser la musique, de l'interpréter.

Selon lui le niveau de culture musicale d'une communauté humaine dépend de la place qu'y occupe le **chant choral**.

La Suisse romande, pépinière de chorales, est terre privilégiée, comme l'est aussi la Bohême, terre naturelle de musiciens.

Un élément physiologique intervient dans l'approche vocale de la musique, car il est lié au rythme biologique de notre corps, à la vitesse de notre pouls, à la force de notre souffle.

Tout cela détermine le **tempo** fondamental qu'on appelait **Tatus** au temps de Bach.

Selon Corboz, l'idéal serait que l'interprète ait une nature physiologiquement proche de celle du compositeur qu'il sert... «savoir chanter, c'est savoir respirer. La respiration, le souffle c'est le secret de la vie, et c'est par le souffle, le vent, que l'écriture symbolise l'esprit saint, celui de l'intelligence vivifiante qui est le don de la Pentecôte.

Un autre élément est la **dynamique**, fluide vital donné à l'être doué de santé spirituelle et physique.

Pour Corboz le **phrasé fondamental** de la musique est d'essence vocale «quand un violoniste m'interroge à propos d'un coup d'archet, je ne puis lui donner d'indication technique, je dis : faites comme je chante !

Quant au choix des instruments anciens pour l'interprètation de la musique baroque, il n'en est guère partisan et pense «qu'il est possible de faire avec les instruments modernes les mêmes phrasés qu'avec les instruments anciens.»

En cela il s'oppose à l'école actuelle des Harnoncourt et Léonhardt, que le goût du public impose aux maisons de disques. Mais ajoute et déplore «que l'intolérance, dresse les 2 écoles l'une contre l'autre».

«Je fais, dit-il, la musique qui me brûle, et cela continuera, sinon je n'en ferais pas».

Dans le livre intitulé **«Michel Corboz ou la passion de la musique, Editions de l'Aire à Lausanne»**, on trouve la liste des concerts donnés par l'ensemble vocal de Lausanne depuis sa fondation (Monteverde, Bach, sont les noms privilégiés. On y rencontre aussi ceux de Marcello, Haendel, Vivaldi, Mendelssohn ; parfois aussi Ravel, Gounod, Fauré, Debussy, Poulenc.

Suit la discographie.

Lucie BRICOUT

o **Michelle MELIN, Quand les mots deviennent Musique. A. Le premier livre à lire et à jouer pour devenir musicien aujourd'hui. Paris, L'Ecole des loisirs (1981) 25 x**

22.5 cartonné, 39 pages, musique notée, ill. couleurs. B. id., Livre de l'éducateur, Paris, Editions de l'école (1981) 24 x 17.5 broché, 95 pages, musique notée, schémas, ill. en noir. - ISBN 2-21174195-9.

Ces deux ouvrages complémentaires accompagnent le disque **Quand les mots deviennent Musique** dont j'ai rendu compte dans L'EDUCATION MUSICALE Numéro 286 (Mars 1982). Cette recension discographique a permis à nos lecteurs d'apprécier l'intérêt pédagogique essentiel que j'attribue à cette belle réalisation de Michelle Melin. Les présentes publications sont le fruit de plus de deux années d'expérience pédagogique ponctuelle dans le cycle élémentaire. Elles ont bénéficié de conseils éclairés de Denise Coutier, professeur à l'Insep, et de Michèle Castellengo, acousticienne. Dans sa **Préface**, M. l'I.P.R. René Jourdan souligne l'efficacité du travail proposé par Michelle Melin, qu'il a pu mesurer dans sa classe rurale de Bresse où elle exerçait alors. L'album proposé aux enfants est une histoire à lire et à jouer «pour exprimer, s'exprimer, être heureux».

En application ingénieuse et sensible des Instructions officielles de 1977 concernant le cycle élémentaire (elles sont d'ailleurs rappelées dans le livre du Maitre), huit centres d'intérêt sollicitent l'enfant : autour de la rentrée, du carillon magique, d'une partie de cache-cache, de la Noël, du métro, de la lune, des trois horloges de la maison de Mariette et Denis, de Télé-famille (émission Bretagne). Avec la complicité du Roi des bergers, les enfants prennent contact avec Vivaldi d'Indy, Debussy, Ravel... **Le livre des enfants** bénéficie de très fraiches illustrations de Michel Gay (?), dont le nom ne figure paradoxalement pas, mais se trouve incidemment signalé dans le **Livre de l'éducateur.** Au cours de ces huit belles aventures jouées, l'enfant est entré progressivement dans le monde sonore organisé et possède la clef des éléments de base pour une étude systématique. Peut-on demander mieux ?... Je ne saurai donc que recommander aux Collègues de s'intéresser, et d'écrire à **L'Ecole des loisirs**, 11, rue de Sèvres 75278 Paris CEDEX 06, où sont disponibles les deux livres et le disque.

o **James R. ANTHONY, La Musique en France à l'époque baroque, Collection Harmoniques, Flammarion, Paris (1982), in-8o raisin 24x15, 556 pages. - ISBN 2-08-064 322-3.**

Un petit monument : en tous cas, un ouvrage de référence déjà réédité en Grande Bretagne en livre de poche, depuis sa publication en 1974, sous le titre original **French Baroque Music (from Beaujoyeulx to Rameau)**. Et l'édition américaine précède de peu (1981) cette nouveauté Flammarion dans une traduction de Béatrice Vierne.

L'auteur, James R. ANTHONY, est bien connu des musicologues pour sa parfaite connaissance de notre musique classique, et notamment de notre opéra-ballet. Avec une témérité qu'autorise sa parfaite compétence et sa familiarité avec le répertoire en question, il dresse dans ce gros livre un tableau d'une clarté exemplaire de tous les «formants» de ce qu'on nomme aujourd'hui «musique baroque». James R. Anthony n'est d'ailleurs pas dupe de la résonance péjorative du qualificatif «baroque» pour des Français : il s'interroge à ce propos avant d'aborder le répertoire considérable en quantité et en qualité du pré-classique et du classique français.

Cinq grands chapitres présentent les divers aspects de la **musique dramatique** (Le ballet de cour, L'opéra italien en France, La comédie-ballet, La pastorale, La tragédie lyrique, L'opéra-ballet, Du divertissement à l'opéra-comique), la **musique religieuse** (Le motet, La messe, L'oratorio), la **musique pour luth et pour clavier** (clavecin, orgue), la **musique pour ensemble instrumental et pour soliste** (concert, symphonie, concerto, suite, sonate), la **musique de chambre vocale** (Air de Cour et genres apparentés, Cantate «françoise»).

L'**Epilogue** est en deux passionnants chapitres consistant en une **Réflexion sur l'interprétation** (style, ornementation, notes inégales, notes pointées) et, en Appendice, **Préparation et représentation d'un ballet de cour au XVIIè siècle : Ballet du Roy à l'Hôtel de Ville.** Il s'agit de la **Douairière de de Billehaut**, donné en 1626. L'ouvrage s'achève par une ample **Bibliographie** et un riche et indispensable **Index** des noms et des oeuvres cités. Pour une telle réalisation, l'éloge est une innocence ou une présomption : le livre s'impose d'évidence dans toute bibliothèque de qualité. Mon but est donc essentiellement d'attirer l'attention des lecteurs de L'EDUCATION MUSICALE sur son existence.

Jean Maillard

o **Jean Maillard, Adam de La Halle : perspective musicale Librairie Honoré Champion, Paris (1982), in-8o 224 pages, nombreux exemples musicaux. ISBN 2-85203-101-9.**

o **Henri CAROL, Pastels pour piano, Editions Delrieu, 14, rue Trachel 06000 Nice (Tél. (93) 82-23-69).**

En marge rêveuse de ses **Drôleries** qui ont fait la joie de plus d'un jeune pianiste, Henri CAROL propose dans ce charmant premier recueil de **Pastels** sept pièces aux caractères contrastés, mais toutes de fraicheur, et d'un modernisme sans agressivité. On y retrouve avec plaisir le fin métier de l'auteur, au service d'un ensemble d'une parfaite efficacité pédagogique sous une apparente innocence. Les difficultés techniques vont progressant, mais aucune des pièces, dont les titres ne sont suggérés qu'**à posteriori** (à l'instar du Debussy des **Préludes**) n'est indifférente, et apporte son sel particulier. Voilà donc pour les élèves de niveau modeste un nouvel album «facile», dont la merveilleuse couverture rappelle à propos que Gérard Delrieu est à la fois un sympathique éditeur et un merveilleux photographe : elle fascinera tous ceux qui la verront.

Octave Morel

nOtre discOthèque

o **HAENDEL, Water Music - 33/30 ERATO STU 71 461 st. univ.**

On sait les difficultés que présentent pour l'éditeur nombre d'oeuvres de Georg Friedrich HAENDEL (1685-1759) à cause même de la négligence de son éditeur, à cause des contrafacta et de la pluralité des sources pour certaines oeuvres reprises, remaniées, étendues par le compositeur même. Tel est le cas de cette populaire **Water Music** connue par nombre d'enregistrements incomplets et dont la version définitive, qui comporte non seulement les pièces composées pour la célèbre **Water party** de George 1er sur la Tamise en Juillet 1717, mais celles encore composées pour une autre promenade sur la Tamise à l'occasion du mariage du Prince de Galles en 1736. C'est la copie de l'oeuvre du **FitzWilliam Museum** établie en 1740 par John Christopher Schmidt, Secrétaire de Haendel, qui a servi de base à cette belle réalisation discographique. Elle comporte, outre la grande **Suite en Fa Majeur** deux autres **Suites en Sol Majeur** et **Ré Majeur** dans la révision de John Eliot Gardiner. On ne peut que souhaiter voir un tel enregistrement, réalisé pour ERATO par les instruments anciens des **English Baroque Soloists, servir de complément** aux auditions prévues pour l'épreuve facultative du Baccalauréat, autour du **Concerto pour orgue op. IV numéro 4.** Il est à recommander pour nos discothèques scolaires.

o **BERLIOZ, La mort de Cléopâtre, Les Troyens (extraits symphoniques) - 33/30 ERATO STU 71 413 st. univ.**

Un orchestre félin à souhait, le **Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio-France** sous la baguette romantique et superbement lucide à la fois de Gilbert Amy, une soprano au beau tempérament passionné, à l'organe souple, expressif et puissant : Nadine, Denize, voilà de quoi camper merveilleusement l'héroine de **La mort de Cléopâtre**, cantate sacrifiée d'Hector BERLIOZ (1803-1869) au Concours de Rome de 1829. Cette nouveauté ERATO RADIO FRANCE s'enrichit d'extraits symphoniques des Troyens : **Chasse royale & orage, Ballet** et l'intéressante **Marche troyenne** dont il existe peu d'enregistrements à ma connaissance. Ces enregistrements existent également en musicassette MCE 71 413.

o **ZELENKA, Magnificat & De profundis - 33/30 ERATO STU 71 462 stéréo univ.**

Jan Dismas ZELENKA (1679-1745) fut l'un des grands représentants du Baroque tardif, et Jean-Sébastien Bach s'intéressa aux oeuvres chorales d'une grandeur certaine de ce musicien qui fut attaché à la Cour du Prince Electeur de Saxe. Cette nouveauté ERATO réunit non seulement le célèbre **Magnificat** pour soprano et alto, choeur, 2 hautbois, cordes et continuo, mais encore le De profundis, les **Lamentations** pour l'Office des Ténèbres du Mercredi Saint et le **Psaume 113 (In exitu Israel)** qui donneront une image assez représentative de ce musicien de valeur. Le **Westvlaams vocaal Ensemble** (chef : Patrick Peire) et l'Ensemble **Musica Polyphonica** jouant sur instruments anciens, sont placés sous la direction de Louis Devos.

o **TCHAIKOVSKY, Concerto piano numéro 1 et PROKOFIEV, Sonate piano numéro 2 - 33/30 ERATO STU 71 481 st.**

Pascal Devoyon est l'une des figures marquantes parmi nos jeunes pianistes. Titulaire de plusieurs récompenses internationales, son calendrier de concerts est fort chargé pour les saisons à venir dans le Vieux et le Nouveau Monde. La présente nouveauté ERATO est une éclatante démonstration de ses capacités de concertiste avec deux pages bien différentes et toutes deux aussi redoutables : le fameux **Concerto numéro 1 en Si bémol mineur op. 23** de P.I. TCHAIKOVSKY (1840-1893) et la **Seconde Sonate en Ré mineur op. 14** de Serge PROKOFIEV. Elles permettront au mélomane de mesurer la qualité personnelle du jeu de Pascal Devoyon qui est accompagné dans Tchaikovsky par le **Philharmonia Orchestra** sous la direction de Charles Dutoit. Cette nouveauté existe également en cassette MCE 71 451.

o **BAGAD DE LANN BIHOUE : 30è anniversaire - 33/30 RIKOU SONER 180 RS.**

1952-1982 : Trentenaire sympathique d'une formation toujours en pleine jeunesse et pour cause, puisqu'il s'agit de la Formation traditionnelle de la Base A.N. de Lann Bihoué

ce fameux Bagad qui est l'un des fleurons de notre Marine Nationale et un Ambassadeur de la Musique de chez nous, de Bretagne, dans le monde entier. Jeune par essence, puisque les éléments qui le composent sont des marins du contingent. A ce titre, on doit être reconnaissant envers l'Autorité militaire qui a compris le double intérêt que représente cette Formation : d'une part le prestige des prestations en France et à l'étranger, d'autre part et surtout à nos yeux, le maintien d'une tradition populaire au sein d'unités militaires, ce qui devrait être une ligne de conduite sur l'ensemble du Territoire National. Action qui ne peut que renforcer celle de B.A.S. depuis 40 années en Bretagne. Pourquoi ne pas accorder aussi la place éminente qui lui revient au **Biniou koz** ? L'accordéon diatonique apparait bien dans cet enregistrement... Il suffit de la bonne volonté et de l'intelligence de chefs d'Etats-Majors pour parvenir à des résultats remarquables. Cette nouveauté RIKOU SONER, disponbile à Quimper, 1, place au Beurre (Tél. 98.95.45. 82) présente deux marches (**Son Ar Martolod et Keranna**), une Suite de **Danses Plinn**, une Suite folk **En avant-deux** de St Sulpice des landes et **Polka**), Marche **Donatien Laurent**, Suite de danses vannetaises (**Hanter Dro et Kas a Barh**), Marche **Feunteun an Dour Skler**, Suite de **Marches traditionnelles**, Suite de Haute Bretagne (**Questembert, Loudéac**), Solo de batterie, Suite de **Danses Montagne**, Marche **Porz Keraliou** (de B. Lacroix), Mélodie traditionnelle **Va Merc'h deut eo an amzer** et Marche **Bleimor e Bro Skoz** (H. Renault). Ainsi toutes les Bretagnes se trouvent-elles évoquées dans ce disque anniversaire ; évoquées par un Bagad qui est un double symbole du Pays et de la Mer. Nul doute qu'il exerce une fascination justifiée par sa qualité auprès d'un large auditoire.

o **BACCALAUREAT 1982 : BERIO, HAENDEL, STRAVINSKY - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 053-78066 st.**

Un disque de travail en même temps qu'un souvenir de la «grande année» pour nombre d'adolescents : cette nouveauté EMI LA VOIX DE SON MAITRE ne dément pas la traditionnelle réputation de qualité assurée par la grande firme de disques pour ces gravures mises à la portée des petits budgets d'étudiants. La **Sequenza III per voce femminile** (1966) sur un texte de Markus Kuttler de Luciano BERIO n'apportera rien de neuf dans nos références discographiques, puisqu'il s'agit ici du célèbre enregistrement réalisé par Cathy Berberian pour la firme Wego en 1967. Le **Concerto pour orgue & orchestre op. IV numéro 4** de George Frederic HAENDEL (1685-1759) bénéficie d'une excellente interprétation de Lionel Rogg à l'orgue de l'Abbatiale Saint-Michel de Gaillac, accompagné par l'Orchestre de Chambre de Toulouse que dirige Georges Armand (1976). Quant à **L'Oiseau de feu, la Suite d'orchestre version 1919** bénéficie d'une éblouissante palette instruentale avec The Chicago Symphony Orchestra sous la baguette de Carlo Maria Giulini (1970). Un programme éclectique à ne pas manquer, même pour ceux qui ne sont pas concerné par l'épreuve musicale du baccalauréat.

o **LES CRIS DE PARIS, Chansons de JANEQUIN et SERMISY - 33/30 HARMONIA MUNDI HM 1072 st.**

Michel Laplénie (ténor, Dominique Visse (contreténor), Philippe Cantor (baryton), Antoine Sicot (basse) et Claude Debôves (luth) constituent en l'occurence l'excellent **Ensemble Clément Janequin,** et consacrent effectivement le programme de cette nouveauté HARMONIA MUNDI à neuf chansons de JANEQUIN (ca. 1485-1558) : deux grandes fresques qui sont l'illustre **Bataille de Marignan** et les moins connus, **Cris de Paris**, extraordinaire petit reportage d'un instant de vie sur le Petit Pont vers 1530 ; et puis de fameusement belles «chansons parisiennes», polissonnes comme **Ung mari se voulant** ou amoureusement sérieuses, comme **Du beau tétin**. Neuf autres chansons d'une veine comparable sont signées Claudin de SERMISY (ca. 1490-1562) avec, en interludes, deux pièces pour luth d'Adrien Le Roy d'après Sermisy, et de Francesco da Milano. Ce très beau concert Renaissance offre l'intérêt d'une interprétation tout à fait repensée et dont l'équilibre sonore est impeccable.

o **TROMBONCINO, Frottole - 33/30 OISEAU-LYRE DECCA-BARCLAY 395 330 (DSLO 593) BA 372 st.**

De petits chefs-d'oeuvre de grâce, de sensibilité, d'élégance d'écriture et d'invention dans le rythme, telles se présentent ces **laude** mariales, ces **frottole et ces barzellette** de Bartolomeo TROMBONCINO (ca. 1470-1535) qui bénéficient de la très remarquable interprétation de **The Consort of Musick** dirigé par Anthony Rooley (luth), avec Emma Kirkby (soprano), Margaret Philpot (Contralto), Joseph Cornwell (ténor), Trevor Jones (basse de viole), Alison Crum (ténor et basse de violes), Oliver Hirsch (Violone). C'est là une nouveauté d'un goût exquis révélant un répertoire raffiné qui enchantera les amateurs.

o **M.A. CHARPENTIER, Les Arts florissants - 33/30 HARMONIA MUNDI HM 1083 st.**

Sans qu'on puisse s'arrêter sérieusement à la sempiternelle querelle faite aux manes de Lully d'avoir brimé et écrasé le génie de Marc Antoine CHARPENTIER (1634-1704), qui survécut dix-sept années à Baptiste, il faut reconnaitre que le musicien de **Médée** gagne constamment à être mieux connu. Grâce à William Christie, ce parfait connoisseur ès musique françoise, nous voici offertes deux partitions tout à fait intéressantes à plus d'un point de vue : artistiquement, pédagogiquement, historiquement, vocalement. Il s'agit en premier lieu de l'intermède cocasse composé pour **Le mariage forcé et La Comtesse d'Escarbagnac** musique pour la reprise de l'une et la création de l'autre pièce en 1671 à Versailles avec effets onomatopéiques, cris d'animaux. Mais l'essentiel de cette belle nouveauté HARMONIA MUNDI est l'idylle en musique **Les Arts florissants**,

opéra de chambre donné vers 1685 pour Marie de Lorraine, duchesse de Guise, en son Hôtel du Marais. L'Ensemble **Les Arts florissants** sous la direction de William Christie donne ici une parfaite illustration de ses capacités musicales et dramatiques. Je souligne la qualité remarquable de la prise de son.

o **J.S. BACH, 10 Festkantaten - Coffret 5 x 33/30 PHILIPS 6770-049 stéréo.**

Quelle anthologie prestigieuse de la Cantate d'église que ce coffret consacré par PHILIPS à Jean-Sébastien BACH (1685-1750). Ces dix cantates ici rassemblées donnent un panorama fidèle de l'art du Cantor sur une période qui s'échelonne de 1717 à 1730. Il s'agit des B.W.V. 191 (doxologie latine **Gloria in excelsis Deo**), 32 (**Liebster Jesu, mein verlangen**), 51 (**Jauchzet Gott in allen Landen**), 57 (**Selig ist der Mann**), 74 (**Wer mich liebet, der wird mein Wort halten**), 128 (**Auf Christi Himmelfahrt allein**), 134 (**Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiss**), 147 (**Herz und Mund und Tat und Leben**), 151 (**Süsser Trost, mein Jesus Kömmt**), 173 (**Erhöhtes Fleisch und Blut**). L'extrême variété de la palette du compositeur joue ici dans toute sa splendeur, dans les pièces recueillies comme dans celle où explose une joie quasi dyonisiaque où triomphe le brio suprême de Maurice André ou la voix pure d'Elly Ameling. Les **Deutsche Bach Solisten** sous la conduite d'Helmut Winschermann servent de tout leur coeur et de tout leur talent ces compositions d'une extrême variété qu'on ne se lasse pas de réentendre.

o **BEETHOVEN, Concerto en ré op. 61 - 33/30 DECCA ARGO (BARCLAY) 596010 BA 365 st.**

Ce n'est pas souvent que l'occasion nous est offerte de présenter à nos lecteurs un enregistrement de cette très grande page de Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827), l'avant-dernier concerto qu'il ait composé. C'est une entreprise redoutable que d'aborder ce **Concerto en Ré Majeur op. 61** et il faut avouer que la soliste, Iona Brown, domine avec une parfaite aisance ces longues phrases qui exigent un archet d'un souffle exceptionnel. Certes, elle le fait avec une sensibilité de bon aloi mais très féminine, qui cherche à refuser la fragilité : peut-on lui reprocher de n'être pas virile ? Ce serait un paradoxe ! **L'Academy of St Martin in the Fields** est excellente sous la baguette de Neville Marriner. Cette nouveauté ARGO DECCA est à recommander pour son beau violon et la qualité d'ensemble de l'interprétation.

o **MOUSSORGSKY, Enfantines, Mélodies diverses - 33/30 HARMONIA MUNDI HM B 151 st.**

Alexandrina Miltcheva, mezzo-soprano et Stevla Protich propose un titre qui attirera l'attention d'un bon nombre de nos lecteurs avec la multiplicité des climats créés avec un art suprême dans ces mélodies par Modeste MOUSSORGSKY (1839-1881). L'art du musicien élargit ici singulièrement le champ de son inspiration d'une morbidité angoissante dans les **Chants & danses de la Mort** : ici, le rire a sa place, la truculence, la naiveté, la rouerie, nonobstant un pessimisme qui sourd ça et là et qui «colle à la peau» de l'auteur de **Boris Godounov**. A quelle page donner la palme ? A l'insidieuse berceuse initiale, **Dors fils de paysan**, ou au troublant **Chant juif** ? A la **Prière** de Lermontov aux accents liturgiques ou à la juvénile adresse à une demoiselle trop tôt disparue ? A l'équivoque et fascinant **Gopak** où le couple évoqué met en cause discrètement l'union sous contrat unilatéral de la Russie et de l'Ukraine ? Ou l'impressionniste **Vision** ? Ou bien le merveilleux cycle des **Enfantines** dont les sept mélodies feront pour nos cours un excellent parallèle aux **Scènes d'enfants** de Schumann, aux **Jeux d'enfants** de Bizet ?... C'est une nouveauté 1982 d'HARMONIA MUNDI.

o **H. WOLF, Penthesilea, Suite Der Corregidor - 33/30 DECCA 591 192 BA 365 st.**

De quoi faire rugir de plaisir notre ami Paul-Gilbert Langevin s'il était un lion ! Mais assurément de quoi le faire sourire de satisfaction puisqu'il est essentiellement un homme épris de belle et bonne musique, et notamment de celle d'Hugo WOLF (1860-1903), à qui il a consacré pas mal de son énergie afin de lui faire trouver dans l'opinion publique française la place qui lui revient. Pourquoi en effet enfermer cet être à la sensibilité exquise, souvent à fleur de peau qu'est Hugo Wolf dans le seul domaine du lied ? Certes, il y fait figure de magicien d'exception aux côtés de Schubert et de Schumann. Mais il est trop facile d'oublier de grandes partitions d'orchestre dans lesquelles il se montre autre chose qu'un «épigone de Wagner», comme il est affirmé dans plus d'un ouvrage sérieux. Les musiciens découvriront ici avec plaisir le poème symphonique **Penthesilea** composé en 1883 d'après le drame d'Heinrich von Kleist évoquant les amours tragiques de la Reine des Amazones et d'Achille. Les trois parties de l'oeuvre (**Départ des Amazones pour Trois, Penthésilée rêvant de la fête des roses puis Conflits, passions, folie et destruction**) attestent l'inspiration échevelée, la richesse de l'écriture, la qualité de la palette orchestrale du compositeur. Quant à la suite **Le Corregidor**, elle provient de la pièce de caractère léger inspirée par le conte d'Alarcon, **El Sombrero de tres picos** bien connu par le ballet de Manuel de Falla, **Le Tricorne**. Créée en 1896, l'oeuvre au livret complexe n'obtint guère de succès. L'année suivante, Wolf était en maison de santé. **L'Orchestre de la Suisse Romande** sous la direction de Horst Stein nous offre là une de ses «très riches heures».

o **STRAVINSKY, Le chant du rossignol, 4 Etudes pour orchestre, 4 chants paysans russes, Etude pour pianola, 3 Pièces pour quatuor à cordes - 33/30 ERATO IRCAM RADIO-FRANCE STU 71428 stéréo univ. (1982).**

o **STRAVINSKY, Pulcinella, Concertino pour douze instruments - 33/30 ERATO 71 427 stéréo univ.**

Pierre Boulez offre dans ces deux nouveautés ERATO un nouveau régal Igor STRAVINSKY (1882-1971) aux amis de la Musique. Une première gravure est réalisée en co-production IRCAM Centre Georges Pompidou/Radio FRANCE/ ERATO et présente un programme éclectique du plus haut intérêt avec les **Trois pièces pour quatuor à cordes** de 1914 par le Quatuor Intercontemporain composé de Sylvie Gazeau, Jacques Ghestem (violons), Gérard Caussé (alto) et Philippe Muller (violoncelle) ; **Les soucoupes**, quatre chants paysans russes (**Près de l'église de Chigisakh, Ovsen, Le brochet Monsieur Ventru**) dans les deux versions d'une confrontation passionnante, l'une a **cappella** pour choeur de femmes (1917), l'autre avec accompagnement de quatre cors (1954) ; l'étude **Madrid** (1917) dont il existe une version d'orchestre, mais que personne n'a sans doute jamais entendue dans sa version pour **pianola**, instrument joué ici par son facteur même, Rex Lawson ; **Quatre Etudes** pour orchestre (1928) par **l'Orchestre National de France** sous la baguette de Pierre Boulez, avec Patrice Fontanarosa au violon solo, et qui comportent **Danse, Excentrique, Cantique,** et **Madrid**, qu'on pourra précisément comparer avec la version originale pour pianola. Le programme de cette riche nouveauté s'ouvre avec **Le chant du Rossignol** composé en Suisse en 1917, d'après l'opéra **Le Rossignol** (1909-1914) et qui se présente en trois parties inspirées des tableaux 2 et 3 (**Marche chinoise, Chant du Rossignol & Jeu du Rossignol mécanique**). Dans cette oeuvre, créée sous forme de ballet en 1920 par Serge de Diaghilev, se distinguent aux côtés de Patrice Fontanarosa d'excellents solistes: Patrick Gallois (flûte), Bertrand Grenat (hautbois) et Yves Couëffé (trompette).

La seconde nouveauté proposée par Pierre Boulez réunit le **Concertino** d'Igor Stravinsky composé initialement pour quatuor à cordes à Carantec en 1920, en la compagnie de Gabriel Pierné. Repris et arrangé pour 12 instruments en 1952 (6 bois, 2 trompettes, 2 trombones, violon et violoncelle), l'oeuvre fut ainsi créée le 11 novembre 1952 à Los Angelès. Le violon et le violoncelle y tiennent une place concertante et l'oeuvre, tout en se souvenant du rôle du violon dans **l'Histoire du Soldat**, inaugure vraiment avec **Pulcinella**, la période néo-classique du compositeur, qui atteindra son apogée avec la **Symphonie de Psaumes**. C'est précisément à **Pulcinella** que Pierre Boulez fait appel pour l'essentiel (en durée) de la gravure. C'est réellement là le premier «retour» de l'auteur vers le passé. «Cette petite Pergolèse, je lui ai fait un enfant !» disait-il. Certes, l'exercice de style est ici ébouriffant et ce ballet avec voix et petit orchestre d'un charme indiscutable : **Ouverture, Serenata, Scherzino, Tarentella, Gavotta con due variazioni** sont le résultat du génial «rafistolage» de «lambeaux d'oeuvres inachevées à peine ébauchées», dont les éléments du napolitain Pergolèse ont été fournis à Stravinsky par Diaghilev en vue d'un spectacle à l'Opéra de Paris en 1920. **L'Ensemble intercontemporain** est admirable sous la baguette de Pierre Boulez, avec Ann Murray (mezzo) Antony Rolf Johnson (ténor) et Simon Estes (basse).

- **Louis Thiry aux grandes orgues de l'Abbaye de Saint Wandrille 33/30 STUDIO S.M. 30 1145 st. compatible**

Nos lecteurs connaissent tous Louis Thiry dont le nom est revenu souvent dans cette rubrique pour des réalisations d'importance, couronnées par l'Académie du disque français. Il présente dans cette nouveauté **S.M.** un programme de musique liturgique catholique du plus vif intérêt, consistant en hymnes grégoriens donnés dans leur pureté native par le Choeur des Moines bénédictins de l'Abbaye de Saint Wandrille, et paraphrasés par des compositeurs du pré-baroque européen : **Urbs Jerusalem** de Jehan TITELOUZE (1563-1633), **Ave maris stella** d'Antonio de CABEZON (1500 ?-1566), **Christe, qui splendor et dies** de J.P. SWEELINCK (1562-1621) auxquelles ajoutent deux volets latéraux purement instrumentaux : le **Kyrie Orbis factor** pour orgue de Girolamo FRESCOBALDI (1583-1643) et le beau **Magnificat** de Jehan TITELOUZE. Technique du travail sur **cantus firmus, du ricercare,** de la **variation,** de la **fugue**, tout ce programme sévère mais prenant offre de multiples possibilités d'exploitation, indépendamment de l'étonnante sève musicale qui sourd de ces «primitifs».

- **CHANTS LITURGIQUES ORTHODOXES RUSSES - 33/30 STUDIO MONASTERES S.M. 30 1143 st. compatible**

Le **Quatuor vocal** d'hommes Anatole Fissotchenko a été créé en février 1978 par Anatole Fissot, chef des choeurs de la Cathédrale russe orthodoxe de Nice. Anatole Fissotchenko s'est alors donné pour tâche de remettre à l'honneur la tradition de la grande Ecole de Moscou, berceau du renouveau du chant liturgique russe avant la Révolution d'Octobre. Les harmonisations sont anciennes ou respectent la tradition lorsqu'elles habillent une mélodie. Les pièces retenues appartiennent à divers instants de la liturgie : **Chant des Chérubins** de Rimsky-Korsakov, **Psaume 102** d'Ippolitov-Ivanov, **Gloire à Dieu** de Dimitri Katalsky, **Chant de l'Annonciation** de Bortniansky, **Chant du Samedi Saint** de Tourtchninov (1779-1856), auteur également du chant pascal **Ressuscite, ô Dieu.** Au total, dix-huit chants de la plus belle spiritualité, exécutés avec des voix remarquables. Il s'agit du numéro 2 de la Collection : **Croix du Christ, espoir des Chrétiens.**
N.B. Ces disques sont disponibles sur cassettes : Stravinsky (MC 71427 et MC 71428), Saint Wandrille (SM K 181) et Chants orthodoxes en préparation (numéro 1 de la Collection existe sous référence SM K 95).

Rappel de nouveautés parvenues à l'EDUCATION MUSICALE et dont l'intérêt n'échappera pas à nos lecteurs :

- **J.S. BACH, Les Concertos pour 3 et 4 pianos** : la mineur BWV 1065 (4 pianos), Ré mineur BWV 1063 (trois pianos), Ut Majeur BWV 1064 (trois pianos) par Michel

Beroff, Jean Philippe Collard, Bruno Rigutte et Gabriel Tacchino accompagnés par l'Ensemble Orchestral de Paris dirigé par Jean-Pierre Wallez. - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069-73064 st. numér.

o **Franz SCHUBERT, Messes en la bémol Majeur D. 678** et en **Mi bémol Majeur D. 950** par la Staatskapelle de Dresde sous la direction de Wolfgang Sawallisch - Album 2 x 33/30 PHILIPS Classiques 6768 324 stéréo. Solistes Helen Donath (sop.), Ingeborg Springer (contralto), Peter Schreier (tén.), Hans-Joachim Rotzsch (tén.), Tého Adam (basse), Choeurs de la Radio diffusion de Leipzig, Chef des Choeurs, Horst Neumann.

o **Robert SCHUMANN, Kreisleriana op. 16** et **Scènes d'enfants op. 15** - Alfred Brendel, piano*** - 33/30 PHILIPS Trésors Classiques 9500 964 st. - Enregistrement honoré d'un Diapason d'or.

o **TCHAIKOVSKY, Concerto numéro 1 pour piano en Si bémol mineur op. 23 - Serge PROKOFIEV, Sonate numéro 2 en ré mineur op. 14** - Pascal Devoyon, piano et Philharmonia Orchestra direction Charles Dutoit - 33/30 ERATO STU 71 451 st. Art.

o **Antonin SVORAK, Quatuor à cordes op. 96 dit «Américain» et Félix MENDELSSOHN, Quatuor à cordes op. 12** - Orlando Quartet avec I. Parkanyi et H. Oberdorfer (violons), F. Erblich (alto), et Stefen Metz, violoncelle. 33/30 PHILIPS Trésors Classiques 9500 995 st.

o **Elisabeth Schwartzkopf : To my friends** - Récital de mélodies consistant en 12 Möricke-Lieder et la Mausfallen (Sprüchlein) des Six Lieder pour voix de femme d'Hugo WOLF, Le Cygne d'Edouard GRIEG et trois Lieder de Johannes BRAHMS (**Am Jüngsten Tag, Therese, Blinde Kuh**) - 33/30 DECCA 591 051 st. - Elisabeth Schwartzkopf (soprano) et Geoffrey Parsons (piano).

o **Charles GOUNOD, Te deum et Messe chorale** (4ème Messe solennelle) - 33/30 ARION ARN 38630 st. - Les Choeurs de la Madeleine dirigés par Joachim Havard de La Montagne ; au grand Cavaillé- Coll : François Houbard ; à l'orgue de choeur : Philippe Brandeis.

o **Camille SAINT-SAENS Quam dilecta op. 148, Ave verum et Oratorio de Noël op. 12 par l'Ensemble Le Madrigal de Lyon et l'Orchestre de Lyon** sous la direction de Sylvain Cambreling, avec Michèle Lagrange (sop.), Annie Tasset (mezzo), Hanna Schaer (mezzo) Georges Gauthier (ténor), Paul Guigue (basse), Paul Couëffé (orgue) et Germaine Lorenzini (harpe) - 33/30 ARION ARN 38621 st.

o **Mélodies françaises : L'horizon chimérique** de Gabriel FAURE, quatre poèmes de **l'Intermezzo** d'Henri Heine de J. Guy ROPARTZ, Chansons de **Don Quichotte à Dulcinée** de Maurice RAVEL, **Chansons de Don Quichotte** de Jacques IBERT, **Chansons gaillardes** de Francis POULENC, **Huit anecdotes de Chamfort** de Jean FRANCAIX par Jules Bastin (basse) et Paule Van den Driessche (piano)*** - 33/30 ADDA Distribution, Pavane Records ADW 7038 st.

o Lyrics de George GERSHWIN : **Summertime, The Man I love, I got rythm, Has one of you see Joe &c...** par Barbara Hendricks (soprano) accompagnée par Katia Labèque & Marielle Labèque (pianos). - 33/30 PHILIPS Trésors Classiques 9500 987 st.

o Serge **PROKOFIEV, Symphonie Classique** et les Suites de **Lieutenant Kijé et de l'Amour des trois oranges, par le London Symphonie Orchestra** sous la direction de Neville Marriner - 33/30 PHILIPS Trésors Classiques 9500 903 st.

o ***** Francis POULENC, Les biches,** ballet avec chant en un acte, musique et textes d'après des chansons françaises. En complément, **Bucolique de l'Hommage à Marguerite Long, une Pastourelle** extrait de **L'éventail de Jeanne et la Matelote provençale,** extrait de **La Guirlande de Campra, par The Philharmonia Orchestra** sous la direction de Georges Prêtre - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 069-73050 enregistrement digital, avec **The Ambrosian Singers** (1981).

Jean Maillard

INFORMATIONS DIVERSES

o **PARIS**

MUSEE DE L'HOMME - Nouveaux horaires d'ouverture. A partir du 2 Mai 1982 et **pour toute l'année :** tous les jours (sauf le mardi) de 9 h. 45 à 17 h. 15.

o **STAGES ET COURS DE DICTEES MUSICALES**

Préparation à tous examens et Concours
— **Juin 1982** - Niveaux DEUG 1 et 2 et Préparation à l'entrée en Faculté de Musicologie.
— **Août-Septembre 1982** - Niveaux C.A.P.E.S. et Agrégation. Licence. Entrée en Classes d'Ecriture du Conservatoire National Supérieur de PARIS.
Renseignements : Andrée VICAIRE, 6, rue Sainte Lucie 75015 PARIS. Tél. : 578 89-82.

o **CENTRE DE DOCUMENTATION DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE**

225, Avenue Charles de Gaulle 92521 NEUILLY SUR SEINE Cedex.
— Deuxième édition du Catalogue Pédagogique - œuvres sélectionnées par le Comité d'Agrément Pédagogique du Centre pour leur valeur d'initiation aux écritures contemporaines.

Catégories : —
1. Solo ou avec accompagnement
2. Musique de Chambre ou d'ensemble instrumental
3. Orchestre d'élèves
4. Chorale et / ou ensemble vocal
5. Chorale avec instrument (s)
6. Jeu musical
7. Divers
8. Expérience et recherche pédagogique collective
9. Musique pour amateurs.

En dernière partie, on trouvera les adresses des éditeurs cités, ce qui permettra de procéder aux commandes éventuelles soit par l'intermédiaire du Centre, soit en s'adressant directement à ces éditeurs.

o **ALES (Gard)**
ORGUES EN CEVENNES

14ème STAGE D'ORGUE du 19 au 30 Juillet 1982. 1er Degré et Degré moyen. Direction : **Jacques BLANC** (Grenoble) et **Paul HELFER** (Lausanne).
Renseignements-inscriptions à **Mme L. CLAVAIROLY,** 5, rue Mistral 30100 ALES.

o **AIX EN PROVENCE - Festival 15 Juillet - 3 Août.**

Cours d'interprétation. Direction - Enseignement : **Eric TAPPY** sur le thème « La Flûte Enchantée » « Les Quintettes dans les Opéras de Mozart » « La mélodie française : DUPARC, CHABRIER, GOUNOD ».
Ouverts à 20 stagiaires (étudiants niveau supérieur) et à 10 auditeurs. Age maximum , 32 ans.
Clôture des Inscriptions : 15 Mai. Festival - Ancien Palais de l'Archevêché, Place des Martyrs de la Résistance 13100 AIX EN PROVENCE.

o **BRIVE**

Ensemble Vocal, 12, rue Robert Nadaud 19100 BRIVE. Concerts des Chorales Régionales, des Chorales des Lycées et Collèges de BRIVE, TULLE, GUERET, AUBUSSON et LIMOGES sous la direction de Jean-Pierre CUENOT.
Au programme : MAGNIFICAT de BACH. Du 3 Mai au 12 Mai, en Limousin.

o **CAHORS**

Flûte à bec à CAHORS.

Un stage de Flûte à bac - technique, interprétation, ensemble - aura lieu du 5 au 13 Juillet 1982 à Cahors. Ce stage sera animé par Pierre Tillous, professeur de flûte à bac au Conservatoire National de Région de Toulouse, et Pierre Montreuille, professeur d'Education Musicale en Ecole Normale et de flûte à bec à l'Ecole Municipale de Musique de Cahors.

Demande d'inscription et fiche de renseignements (niveaux, programme, hébergement) à :
A.D.D.A. du Lot - Préfecture 46009 CAHORS ou Tél. : (65) 30.05.01 Poste 426 ou (renseignements pédagogiques) (65) 30.18.52.

o **FOIX**

Rencontres Musicales 11-21 Juillet pour Adolescents et Adultes.
Stage de Musique ancienne. **Direction A. ABADIE.**

Professeur au Conservatoire de Pau. Flûtes à Bec, Initiation aux instruments à anches. Musique d'Ensemble. Concert.

Renseignements et Inscriptions : ASSOCIATION GABRIEL FAURE, Résidence Bellevue 40800 AIRE SUR ADOUR.

o **LYON**

XIVème CONGRES INTERNATIONAL D'EDUCATION MUSICALE ET INSTRUMENTALE WILLEMS

C'est à Lyon que se déroulera, à partir du lundi 5 juillet 1982, le prochain Congrès Willems, consacré à l'éducation musicale et instrumentale. Pour la première semaine, il s'adresse aux enseignants de tous les niveaux, aux éducateurs, rééducateurs, professeurs d'initiation et d'éducation musicales, ainsi qu'aux étudiants en musique. Son programme comprend des cours de perfectionnement en mouvement, écoute musicale, chant, direction chorale, harmonie pratique, guitare et musicothérapie, ainsi que la présentation de leçons pratiques avec des enfants d'âge différent, le chant choral quotidien, des conférences et concerts.

La deuxième semaine est consacrée au troisième stage intitulé « Vers l'art du piano», avec **Jacques Chapuis**, pianiste, **Jean Serry**, pour le mouvement et **René Schmidt**, pour l'analyse musicale.

Renseignements : AIEM Willems, 23, Rés. Grandes Bruyères, 69260 Charbonnières-les-Bains (LYON).

o **POITIERS**

— C.R.D.P. (Centre Régional de Documentation Pédagogique)

Edition d'un fascicule « **Musique des Buissons, des Sentiers, de l'imagination**». Au sommaire, en première partie : petits instruments de musique fabriqués au cours des saisons : **Les Instruments à Vent —** la feuille de lierre - le subiot - le hautbois de sureau - la pilsoled' écorce - .... Le cochet ou pissenlit - coquillages, noyaux ..... Trompettes et ocarinas (terre cuite) - **Les Percussions :** le « Raquiou » - les claque-bois - le Jhanveurlle - **Les Instruments à Cordes** - le violon-sabot. En deuxième partie : instruments imaginés et fabriqués grâce à l'imprégnation musicale de l'enfance.

La bouteille musicale - la boite de conserve musicale - la lyre - le psaltérion - la cithare - le balai musical - .... etc... le carillon - le tambour d'eau - le xylophone ....

A commander au **C.R.D.P.,** 6, rue Sainte Catherine 86034 POITIERS Cedex.

— 8ème SESSION de MUSIQUE ANCIENNE

COLLEGIUM MUSICAE ANTIQUAE

— **1er au 4 Juillet** dans les locaux de la section Musicologie de l'Université , violon, viole de gambe, musette (musique française des XVIIème et XVIIIème siècles.

— **2 au 7 Août** dans l'Eglise et l'Ecole de BERUGES, village situé à 12 kms de Poitiers.
ORGUE ET CLAVECIN. Initiation à l'IMPROVISATION A L'ORGUE.

Renseignements et Inscriptions : Collegium Musicae Antiquae, 2, rue Descartes 86022 POITIERS.

o **PONT SAINT ESPRIT (Gard)**

Stage de Musique d'été 2ème année du 16 au 31 Août 1982. Violon - Alto 6 Violoncelle - Flûte - Hautbois - Clarinette - Guitare - Piano - Chant - Musique de chambre - Direction d'orchestre.

Nombreux concerts par les professeurs du stage, les stagiaires, et les artistes invités.

Dans le cadre de ce stage, IVRY GITLIS donnera des cours magistraux.

Hébergement et repas assurés.
Renseignements : Madame SALTET, Ecole de Musique, Avenue Gaston Doumergue 30130 Pont-Saint-Esprit.

o SAINTE CROIX AUX MINES

Maison Régionale de la Musique
— **STAGE D'INTERPRETATION ROBERT SCHUMANN du 5 au 14 Juillet 1982**
* **animé** par Udo Reinemann (baryton) et Noël Lee (pianiste)
* **Seront admis** - un nombre limité de 12 chanteurs et 6 pianistes ayant un niveau professionnel.
— **ACADEMIE D'ETE - du 1er au 15 août 1982**
* **Ateliers d'instrument dirigés par :** Bernard Gaudiller (Alto)
Olivier Dartevelle (Clarinette) - Dominique Breda (orgue)
Catherine Gamberoni (piano-Musique de Chambre) - Gilles Héritier (Trombone)
Gérard Oudot (Violon) - Georges Robert (Violoncelle).
— **RENCONTRE MARTENOT - du 15 au 29 août 1982**
Renseignements et inscriptions : Maison Régionale de la Musique 68160 Ste-Croix-aux-Mines. Tél. : (89) 58-72-33.

o THIERS

3 au 20 Juillet. STAGES CHOEUR-ORCHESTRE HAYDN et son temps.
* **STAGE CHORALE :** du 5 au 20 Juillet (accueil le 5) LES SAISONS DE J. HAYDN
— **Direction des chœurs**
- **Alain BLANC BRUDE** (Chorale du conservatoire de Clermont
- **Georges GUILLOT** (Directeur école de Musique de Thiers, Chef de la Chorale universitaire de Clermont-Ferrand).
— Technique vocale et réalisation de l'oratoria
Orchestre du Conservatoire de Birmingham. Direction d'ensemble : **PETER JAMES**
* **STAGE ORCHESTRE** du 5 au 20 juillet (accueil le 5)
— **Niveau minimum requis :** Bon niveau cours moyen de conservatoire
K.P.E. BACH — J. HAYDN — MOZART — GOSSEC.
— **Direction : Jean-Louis JAM** - (orchestre universitaire de Clermont-Ferrand)
— **Encadrement :** professeurs de l'école de Musique de Thiers.
Inscriptions closes le 15 juin. **adresse : ECOLE DE MUSIQUE DE THIERS, 9, avenue des Etats-Unis 63300 THIERS. Tél. : (73) 80-20-62.**

o TOULON

ASSOCIATION REGIONALE ART ET CULTURE - STAGE INSTRUMENTAL - MUSIQUE ANCIENNE du 5 au 10 Juillet 1982. Flûtes à bec - Guitare - Clavecin - Viole de Gambe - Chant Choral - Percussions.
Animation, Concerts, Conférences : Henri JARRIE, MUSICA ANTIQUA.
Renseignements : A.R.A.C., 6, Place de la Liberté 83000 TOULON. Tél. : (94) 98-98-39.

o SCEAUX

14ème FESTIVAL DE L'ORANGERIE DE SCEAUX - Du 17 Juillet au 3 Octobre 1982, tous les vendredis à 21 heures, samedis et dimanches à 17 h. 30, 35 concerts dans l'Orangerie du Château de Sceaux (Hauts de Seine).
Le Festival 1982 s'articulera autour de deux points forts :
— L'intégrale des Quatuors de Beethoven en 6 concerts
— Une série «Grands solistes» consacrée à 6 récitals de piano.
Il accueillera également de «jeunes interprètes» lauréats de concours.
Certains concerts seront précédés d'une répétition publique commentée.
Solidement établi dans la tradition artistique de Paris et de l'Ile de France, le Festival de l'Orangerie de Sceaux réalise chaque année plus complètement sa vocation : faire venir à la musique, à toutes les musiques, un public de plus en plus divers et de plus en plus nombreux.

o VAL D'ISERE

Académie Franco-Allemande de Musique, du 25 Juillet au 18 Août - 4 stages proposés aux Etudiants, aux jeunes professionnels, et aux amateurs confirmés.

— 1) Musique Baroque sur des Instruments anciens, Musique Française, italienne et allemande autour de 1700 du 25 Juillet au 8 Août.

— 2) Création de l'orchestre de Jeunes Franco-Allemand du 1er au 15 Août.

— 3/ Chant - Ensemble vocal - oratorio - 1er au 15 Août.

— 4/ Cours de Perfectionnement pour chef de chœurs.

Renseignements : Catherine HORNUS, 19, Clos Baron - 78112 FOURQUEUX.

o **STRASBOURG**

Session de Pédagogie Musicale et de direction chorale, organisée par l'A.P.E.M.E.C. (Association des Professeurs d'Education Musicale de l'Enseignement Catholique), du mardi 20 Juillet au vendredi 30 juillet 1982.

Elle s'adresse :

— aux Enseignants non spécialisés du Primaire et du Secondaire;

— aux Professeurs d'Education Musicale;

— aux Animateurs et Responsables de Musique.

Aucune connaissance spéciale n'est requise pour suivre les ateliers au niveau **débutant** - mais dans ce cas, prendre obligatoirement **l'atelier de solfège.**

ATELIERS PROPOSES :

— Pédagogie musicale a) pour Maternelles et C.P. — b) classes primaires C.E. et C.M. — c) 1er Cycle (6ème à 3ème) d) 2nd Cycle. — Direction Chorale (3 niveaux) — Culture vocale — Harmonisation et Analyse musicale — Flûte à bec (3 niveaux) — Musique de chambre — Guitare d'accompagnement (3niveaux) — Guitare classique — Méthodes actives - Orff (3 niveaux) — Ecoute musicale — Solfège.

Renseignements et Inscriptions : Monsieur LAMBLIN, 20, Bld Poincaré 67000 STRASBOURG.

o **ISME INTERNATIONAL SOCIETY for EDUCATION**
SECTION FRANCAISE, 13, Rue du Docteur Morère 91120 Palaiseau

— **AGENDA des Séminaires Internationaux organisés par les Présidents des Commissions de Recherches.**
12 au 18 Juillet à MADRID (Espagne)

Thème : l'impact des Mass-médias acoustiques sur l'Education musicale et la formation des Professeurs.
Langue : Espagnol
12 au 20 Juillet à ROEHAMPTON (Angleterre)
9ème Séminaire de la Recherche en Education musicale
13 au 18 Juillet à SAVONLINNA (Finlande)
Thème : Le développement de l'étudiant en vue de sa formation de Professeur d'instrument . Langue anglais.
15 au 18 Juillet à TRENTINO (Italie)
Musique populaire et folklorique. Nouvelles tendances. Langue : Anglais.

— **Cours de Formation en Musicothérapie** par Jacques PORTE, Chargé de la Recherche Musicale au Centre de l'Hôpital Sainte-Anne.

13 Mai	:	Harmonie musicale et harmonie du corps. Effets positifs et négatifs des sons.
27 Mai	:	S'harmoniser avec autrui
10 Juin	:	S'harmoniser avec la nature
17 Juin	:	L'harmonie essentielle

de 18 h. 15 à 20 h. 15.

Les cours auront lieu au siège social de l'I.S.M.E, 175, rue Saint-Honoré (au fond de la cour à gauche) Escalier C - 2ème étage - métro : Palais-Royal.

o **ORCHESTRE DE CHAMBRE JEAN-FRANCOIS PAILLARD**

50, rue de Laborde 75008 PARIS. Tél. : 387 18-28.

Du 26 Juin au 3 Juillet 1982 : Festival de Musique en Mer.

Pour la première fois de sa carrière l'Orchestre de Chambre J.F. PAILLARD effectuera une croisière musicale au cours de laquelle il donnera 3 concerts à bord du Paquebot ROMANZA de la Compagnie CHANDRIS. Thème : La Musique Italienne.

o ASSOCIATION LA CHACONE, 10, rue Erard 75012 PARIS

Stages musicaux agréés Jeunesse et Sports. Flûte à bec, éveil et développement musical, construction d'instruments de musique.

Nous accueillons 30 stagiaires encadrés par 6 animateurs dont 4 enseignants de musique de notre association. Les stagiaires auront au moins 7 ans, ils seront pris en charge 24 h. sur 24 h.

— du 10 au 29 juillet, à RIVIERE dans les Landes,
— du 7 au 22 Août, à BENA dans les Pyrénées Orientales.

Renseignements à l'adresse ci-dessus. Présidente Madame I. GENUYS.

o FONDATION ROYAUMONT

— **Vidéo-cassettes Pédagogiques.**

Une série de vidéo-cassettes pédagogiques a été réalisée par la Fondation Royaumont en 1980 et 1981. Destinées à faire connaître différentes formes de pratique vocale, en particulier auprès des jeunes, elles abordent les thèmes suivant : le chant grégorien, la musique médiévale, la musique iranienne, l'opéra baroque, l'opéra de Jean-Philippe Rameau, la mélodie française.

Elles sont à la disposition de tous les responsables d'activités pédagogiques.

— **Rencontres/Ateliers cycle MONTEVERDI.**

La Fondation Royaumont prépare actuellement un cycle d'activités autour de Monteverdi destiné à mettre en lumière l'œuvre vocale de ce compositeur, selon le même principe que les cycles consacrés à Berg. Janacek et Bartok en 79, 80 et 81, il proposera des activités pédagogiques destinées à des chanteurs professionnels et à des chefs de chœur, et des manifestations publiques; tables-rondes, conférences, projections de films, concerts-lectures, concerts seront ainsi regroupés pendant le week-end des 5 et 6 juin, autour de la présentation des «Vêpres de la Vierge». Nigel Rogers, Philippe Herreweghe, des personnalités italiennes et françaises, musicologues, historiens, seront réunies à cette occasion à Royaumont.

Pour tous renseignements : Abbaye de Royaumont, Fondation Royaumont - Asnières-sur-Oise 95270 LUZARCHES. Tél. : (1) 035 40-18.

o I.N.A.

L'Institut National de l'Audiovisuel présente LA LECON DE MUSIQUE DE TITO GOBBI.

Diffusée sur T.F.I. le mercredi 12 mai vers 22 h., cette leçon de musique, avant-dernière de la série, nous amène à l'automne romain, au «casale» qu'habite le célèbre baryton Tito GOBBI. Depuis que celui-ci a quitté la scène, il se consacre, entre autre, à l'enseignement, pour le plus grand enrichissement de nombreux chanteurs, qui viennent d'un peu partout dans le monde s'abreuver à cette source : l'une des plus authentiques et rigoureuses de la grande tradition de l'opéra italien du siècle dernier.

o ITALIE

Séminaire International de Violon (BACH et VIVALDI) à **LA VERNA** (près de Florence) du 4 au 11 Juillet, organisé par le C.I.P.A.M. d'AREZZO. (Inscriptions jusqu'au 15 Juin 1982. Ecrire : Mr. NERI - C.I.P.A.M., Via Pisano 20, 52100 AREZZO (Italie).

connaissez-vous la collection Fleurant-Voirpy
pour conservatoires et écoles de musique ?

TEXTES MUSICAUX A CHANTER

La série des « Textes musicaux à chanter » s'adresse aux professeurs de formation musicale (solfège) soucieux de dispenser un enseignement axé sur la pratique de la musique et le contact direct des œuvres de toutes époques et de tous styles.

Les extraits proposés, soigneusement triés en fonction de leur intérêt mélodique ou rythmique sont classés suivant une progression moderne et pratique, permettant un accès rapide aux principales difficultés rencontreés au cours du travail instrumental.

Cette progression, nécessairement rigoureuse dans le 1er volume, s'avère ensuite de plus en plus souple, autorisant toute permutation dans l'ordre des textes.

Publiés à ce jour :	sans accompagnement	avec accompagnement de piano
documentation détaillée sur demande	1 A en clé de sol	1 A
	2 A " "	2 A
	3 A " "	3 A
	4 A " "	
	5 A " "	
	6 A " "	
	5 B en 5 clés sur la musique de chambre de Schubert	

RYTHMES

Cet ouvrage s'efforce de rester fidèle à l'esprit de la collection « FLEURANT-VOIRPY » :
— « retour aux sources » grâce à un travail réalisé à partir d'œuvres musicales choisies dans toutes les époques de l'histoire,
— souci d'une plus grande musicalité en associant constamment les éléments expressifs aux exercices, même purement rythmiques (présence des nuances, des accentuations,...),
— progression de départ résolument moderne, basée sur la pulsation et sa division, ses différentes unités, à l'image des autres ouvrages de la collection.

« RYTHMES » constitue donc le complément indispensable des « TEXTES MUSICAUX A CHANTER », dont il approfondit les acquisitions d'ordre rythmique sans les doubler.

CATALOGUE D'ENSEIGNEMENT SUR DEMANDE

EDITIONS HENRY LEMOINE

17, RUE PIGALLE - 75009 PARIS - TÉL. : 874.09.25